VISIT…

- Виппер Б Р
  -

Виппер Б Р
Введение в историческое изучение искусства

Б.Р.Виппер
Введение в историческое изучение искусства
Содержание
Предисловие
ГРАФИКА
СКУЛЬПТУРА
ЖИВОПИСЬ
Приложение I.
Из проспекта "Введение".
Жанры в живописи.
Приложение II.
Проблема "сходства в портрете
АРХИТЕКТУРА
Примечания

Предисловие

Работа Б. Р. Виппера "Введение в историческое изучение искусства" органически соединяет в себе качества полноценного научного исследования и систематичность специального вузовского курса. Уникальность этой работы в русском и советском искусствоведении определяется тем, что она глубоко и обстоятельно освещает жанрово-технические проблемы, специфику технических основ каждого из жанров изобразительного искусства и их разновидностей, опираясь на обширнейший материал истории изобразительных искусств, на итоги длительных исторических исследований, проведенных автором.

Один из крупнейших советских искусствоведов, член-корреспондент Академии художеств СССР Борис Робертович Виппер (1888 -- 1967) в течение многих лет возвращался к теме и материалам данной работы, совершенствовал текст между началом 1930-х годов (когда складывалась первоначальная редакция) и последними годами

жизни (когда готовил ее к изданию). В первой литературной редакции это был полностью записанный курс лекций под общим названием "Теория искусства". Уже тогда материал курса основывался на многих наблюдениях и выводах из совокупности других трудов автора, из большого личного опыта историка искусств, занимавшегося различными его периодами. С 1908 года Б. Р. Виппер выступал в печати с научными статьями, с 1915 года начал работать в Московском университете, затем защитил магистерскую диссертацию "Проблема и развитие натюрморта" и стал профессором университета, где читал ряд курсов и вел семинары по истории изобразительных искусств. Работа в русских музеях, посещение библиотек и музеев Вены, Парижа, Берлина, ряда итальянских городов, Голландии -- все это смолоду обогатило его художественный опыт.

Итак, ко времени создания нового университетского курса Б. Р. Виппер находился во всеоружии историка искусств, располагал огромным материалом как его исследователь, выработал систему собственных взглядов, в частности на ряд проблем специфики художественного творчества в различных родах изобразительного искусства. Уже в первой редакции курса "Теория искусства" научный уровень был так значителен, что автор еще в 1936--1940 годах смог опубликовать (в Риге, затем в Москве) некоторые его фрагменты в качестве оригинальных проблемных статей самостоятельного значения. В дальнейшем научная основа курса лекций все углублялась, частично обновляясь, так что в последней редакции 1964--1966 годов он был опубликован в 1970 году как научное исследование под названием "Введение в историческое изучение искусства".

В итоге теперь перед нами комплексная работа, одновременно теоретически системная, углубленная в вопросы художественной техники и исторически обоснованная в широких хронологических и географических масштабах, то есть, по существу, и "Теория искусства" и "Введение в историческое изучение искусства" вместе. Здесь необходимо вспомнить, что, тщательно и вдумчиво изучая сами памятники изобразительного искусства как художественные организмы, Б. Р. Виппер стремился на практике постичь характер техники в различных видах графического искусства, в скульптуре при различных материалах, в разных жанрах живописи и типах архитектуры. Еще в молодые годы, сразу по окончании университета, он практически

изучал живопись в мастерских художников, в частности Константина Юона, а также вникал в принципы архитектурного проектирования под руководством И. И. Рерберга. Он хотел точно, на конкретных примерах, в материалах, в условиях определенных техник познать, как это делается, что именно достигается теми или иными приемами, чему они в конечном счете служат по замыслам того или иного художника. Более того, Б. Р. Виппер стремился постичь, как это делалось в различные исторические эпохи, каким образом и почему эволюционировала техника разных родов искусства, как возникали новые ее особенности и виды. При этом поразительной оказалась его память в самых широких исторических масштабах, от ссылок на искусство Древнего Египта или Китая до примеров из нашей современности. Все исторические периоды были, так сказать, в его распоряжении, все они поставляли ему богатый, многообразный материал. Можно заключить, что история искусств в итоге освещается у него в ее теоретико-технической базе. Но и обратное: техника различных жанров и разновидностей искусства объясняется художественными направлениями различных стилей и исторических периодов.

Все конкретно в этом труде Б. Р. Виппера, вплоть до характеристики материалов, с которыми работали живописцы, скульпторы, архитекторы, "орудий" их производства, составов красок или лаков, способов гравирования, а также выбора той или иной техники в пределах каждого искусства. Но, как правило, техника не рассматривается здесь лишь сама по себе. Она связана с творческими проблемами разных жанров в определенные эпохи, служит различным, исторически изменяющимся художественным задачам. Читатель узнает о преимуществах тех или иных материалов, технических приемов, способов гравировки или возможностей каменной кладки для различных целей скульптуры, живописи, графики, зодчества. Этот принцип художественного обоснования техники в связи с проблемами формы и в подчинении образной системе искусства проходит через всю работу Б. Р. Виппера и сообщает ей высокие достоинства. Она имеет широкое познавательное значение, охватывая полный круг технических проблем и поднимаясь при том на уровень эстетических суждений.

Как известно, в подавляющем большинстве работы по истории изобразительного искусства лишь весьма кратко, попутно касаются вопросов техники художественного творчества или же совсем не

прослеживают, как это делается в мастерской художника. С другой стороны, всевозможные технические рекомендации, обращенные к графикам, живописцам, скульпторам, особенно в процессе их обучения, обычно не слишком связываются с кругом эстетических проблем, с характером тематики, со спецификой того или иного жанра, то есть с задачами собственно творчества. В этом смысле "Введение в историческое изучение искусства" Б. Р. Виппера выполняет особую роль: оно учит основам техники (даже ремесла), знакомит с ее историческим развитием, раскрывает многие тонкости технического мастерства, вникает в самую плоть искусства и одновременно приводит бесчисленные примеры, данные анализа, оценки, сопоставления памятников искусства, раскрывая таким образом конечный смысл техники, ее возможности или ее ограниченность. Так преимущества различных видов живописи -- акварели или пастели, фрески или масляной -- оцениваются в зависимости от тематики, стиля, тех или иных образных предпочтений в различных исторических условиях. С аналогичных позиций и в исторической конкретности рассматриваются преимущества (или известные несовершенства) разных пород дерева, различных сортов камня или металла для определенных творческих целей скульпторов.

С общим замыслом труда Б. Р. Виппера связаны в каждом из четырех его разделов -- "Графики", "Скульптуры", "Живописи", "Архитектуры" -обоснование и оценка специфики каждого из рассматриваемых искусств. Отчетливо показаны на конкретных примерах характерные отличия графики от живописи и скульптуры, сильные стороны графики, ее особые выразительные возможности и пределы этих возможностей. Точно так же всесторонне оцениваются специфические художественные качества скульптуры в сопоставлении с другими изобразительными искусствами. Раскрыты и огромные преимущества живописи, и все же своеобразная ее ограниченность в сравнении с графикой или скульптурой. Именно в связи с этими определениями великой силы и относительной слабости того или иного искусства становится закономерным выбор графики (а не живописи), скульптуры (а не графики и не живописи) для творческого решения тех или иных художественных проблем: различных видов графики для книжной иллюстрации, карикатуры, плаката, скульптуры -- в первую очередь для пластического изображения человека. "Если архитектура

создает пространство, -- пишет Б. Р. Виппер,-- а скульптура -- тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе со всем их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут". Однако, как замечает дальше автор, возможности живописи при этом отнюдь не беспредельны. Ее преимущества "покупаются дорогой ценой -- ценой отказа от третьего измерения, от реального объема, от осязания. Живопись -- это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии".

Примечательно, что и архитектуру Б. Р. Виппер определяет как изобразительное искусство. Подобно живописи и скульптуре, она связана с "натурой", с действительностью, но ее изобразительная тенденция отличается от принципов изображения в живописи и скульптуре: "...она имеет не столько "портретный", сколько обобщенно-символический характер -- иначе говоря, она стремится к воплощению не индивидуальных качеств человека, предмета, явления, а типических функций жизни". В любом стиле, в любом памятнике художественной архитектуры, утверждает исследователь, "...мы всегда найдем... реальную конструкцию, которая определяет стабильность здания, и видимую, изображенную конструкцию, выраженную в направлении линий, в отношении плоскостей и масс, в борьбе света и тени, которая придает зданию витальную энергию, воплощает его духовный и эмоциональный смысл. Мы можем сказать больше: именно способность изображения и отличает художественную архитектуру как искусство от простого строительства. Обыкновенное строение служит практическим потребностям, оно "есть" жилой дом, вокзал или театр; произведение же художественной архитектуры изображает, чем оно "должно быть", раскрывает, выражает свой смысл, свое практическое и идейное назначение".

Прослеживая историческое развитие каждого из видов изобразительного искусства, Б. Р. Виппер рассказывает об эволюции его технических приемов с момента их появления, о сменах предпочитаемых материалов и способов их обработки, о возникновении все новых и новых разновидностей, например графики, новых композиционных проблем в скульптурном изображении человека, о различном понимании пространства на разных этапах живописи, о расширении в ней круга жанров в те или иные времена. При этом из истории каждого вида искусства привлекаются в изобилии конкретные

образцы, круг которых поразительно широк и многообразен, впрочем с вполне понятным преобладанием классического наследия, выдающихся художественных явлений, ярких творческих фигур. Так в разделе "Графика" Б. Р. Виппер ссылается на зарождение рисунка в эпоху палеолита, на господство его в Древнем мире, на роль его в средние века и сосредоточивает внимание на эпохе Возрождения, затрагивая творчество Леонардо, Рафаэля, Тициана, Тинторетто, Дюрера среди большого количества других имен. Характеризуя различные формы печатной графики, исследователь опирается на широчайший круг примеров от Дюрера и Ганса Гольбейна Младшего до Обри Бердслея, Гогена, Мунка, Остроумовой-Лебедевой, Фаворского, Кравченко... Проблемы карикатуры, плаката, книжной графики еще расширяют этот круг, в который включаются многие другие авторы, в том числе Домье, Тулуз-Лотрек, советские карикатуристы и затем длинный ряд мастеров книжной графики, начиная от Боттичелли с его иллюстрациями к "Божественной комедии" Данте и кончая Врубелем и советскими графиками.

Вполне закономерно, что в разделе "Скульптура" очень многие положения иллюстрируются и подкрепляются материалами античного искусства и ссылками на творчество мастеров Возрождения. Но и здесь привлечены образцы XVII века, в частности Бернини, и здесь исследователь обращается к примерам Новейшего времени, в том числе к искусству Родена и Веры Мухиной.

Два других раздела "Введения в историческое изучение искусства" в принципе должны оцениваться несколько иначе, так как в них -- в каждом по-разному -- показан, раскрыт читателю не весь использованный автором материал художественного творчества. Хотя этот материал очень богат, и в разделе "Живопись" Б. Р. Виппер, вне сомнений, имел в виду еще более широкий круг явлений, о котором был намерен говорить в связи с проблематикой различных жанров. В еще большей мере касается это раздела "Архитектура": публикуемый текст предполагалось дополнить проблематикой и материалами Новейшего времени, что уже не удалось осуществить автору.

Для того чтобы пояснить причины некоторого отличия двух первых разделов от третьего и четвертого разделов работы Б. Р. Виппера, необходимо обратиться к истории ее создания в целом, от первоначального замысла курса "Теория искусства" до публикуемого

нами текста "Введения в историческое изучение искусства". В годовом университетском курсе, как его читал (и записал) Б. Р. Виппер полвека тому назад, помимо четырех разделов, известных теперь читателю, имелось еще два раздела: курс открывался рядом лекций по истории эстетических учений, а заканчивался разбором новейших тогда теорий развития искусства. Вместе с тем раздел "Живопись", например, судя по сохранившимся материалам, был более широк и охватывал еще ряд проблем, которые не получили отражения в первоначальном авторском тексте. Так или иначе Б. Р. Виппер явно стремился в дальнейшем пополнить его, что всецело доказывается составом проспекта "Живопись" для новой редакции, осуществившейся в 1960-е годы.

Возвращаясь к содержанию данного курса лекций, Б. Р. Виппер отчасти пересмотрел свой текст согласно требованиям времени. Он читал в Ташкенте в Среднеазиатском университете в годы эвакуации ряд курсов и среди них "Введение в историческое изучение искусства". В этой связи возник новый конспект курса. Из него были исключены вступительные лекции об эстетических учениях и заключение о теориях развития искусства. Существо центральных же разделов радикально не изменилось. Раздел "Живопись" был дополнен положениями об исторической картине, в ряде случаев углубились исторические обоснования тех или иных художественных явлений и процессов, возникли некоторые новые акценты.

И дальше Б. Р. Виппер не раз возвращался мыслями к этой своей работе, по-видимому, ощущая ее актуальность как в учебном обиходе, так и в более широких масштабах научной проблематики. Он давно пришел к выводу, что раздел об эстетических учениях в своем прежнем виде устарел, да и не мог не устареть, поэтому он исключил его из новых редакций. Однако это сокращение было позднее с лихвой возмещено, если можно так сказать. При создании в Институте истории искусств Академии наук СССР нового комплексного труда "История европейского искусствознания" (1960-- 1966) Б. Р. Виппер как его инициатор, руководитель и один из основных авторов задумал на основе марксистской методологии осветить эволюцию методов искусствознания от его истоков в древности до нашей современности. Вне сомнений, это полностью перекрыло более скромные задачи прежнего введения к курсу лекций.

Естественно, с другой стороны, что, когда Б. Р. Виппер, будучи уже

членом-корреспондентом Академии художеств СССР, работал над подготовкой "Введения в историческое изучение искусства" к печати, он оставил от прежнего состава работы только четыре ее центральных раздела. Теперь он рассматривал "Графику", "Живопись", "Скульптуру", "Архитектуру" как своеобразный цикл исследований, посвященный проблемам специфики этих видов искусства в связи с их техническими основами.

Разделы "Графика" и "Скульптура" были подготовлены автором в новой редакции в 1964--1965 годах. Раздел "Живопись" начат переработкой в 1966 году и не завершен, то были последние строки, написанные Б. Р. Виппером совсем незадолго до кончины. Раздел "Архитектура" остался в своем первоначальном виде и еще не был подвергнут последней переработке. Таким образом, первое издание "Введения в историческое изучение искусства", осуществленное в 1970 году *, включало новый авторский текст разделов "Графика" и "Скульптура", частично обновленный текст раздела "Живопись" и прежний, созданный в 1933--1942 годах, не переработанный автором текст раздела "Архитектура". Это побудило редколлегию дополнить раздел "Живопись" некоторыми приложениями из материалов автора -- фрагментом "Жанры в живописи" (из нового проспекта, составленного Виппером для раздела "Живопись") и ранней статьей Б. Р. Виппера "Проблема сходства в портрете", опубликованной в первом выпуске сборника "Московский Меркурий" в 1917 году. Текст же раздела "Архитектура", несомненно, был бы значительно пополнен самим автором, ибо новейшее развитие этого искусства потребовало бы изменений и существенных добавлений. Пришлось, к сожалению, примириться с известной незавершенностью раздела, который,

---

* Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970.

однако, и в таком виде богат содержанием, интересен по проблематике и будет весьма полезен для читателей.

В целом работа Б. Р. Виппера имеет не только неоспоримое научное значение, но и подлинную научно-практическую ценность. Она оригинальна по общему замыслу и его выполнению, носит ясный отпечаток творческой личности ученого. Первое издание ее, осуществленное в 1970 году, заинтересовало большой круг читателей, оказалось в высшей степени полезным для искусствоведов и на

практике получило признание в качестве единственного в своем роде учебного пособия в художественных вузах нашей страны. В самом деле, для тех, кто еще готовится стать графиком, скульптором, живописцем, архитектором, как и для многих молодых художников, "Введение в историческое изучение искусства" принесет и теоретическую, и практическую пользу. Оно действительно введет их в систему техники, характерной для видов изобразительного искусства в разное время, объяснит эволюцию этой системы в конечном счете эстетическими закономерностями, возникавшими в различные исторические эпохи. Много ценного почерпнут для себя и молодые искусствоведы, поскольку в суждениях о художественном творчестве они мало и редко обращают внимание на особенности различных техник в гравюре, живописи, скульптуре, да и примеров такого обращения почти не находят в современной научной литературе.

Между тем названный сборник "Статьи об искусстве", в который вошло среди других работ Б. Р. Виппера и "Введение в историческое изучение искусства", разошелся сразу же после выхода из печати. Поэтому нам представляется целесообразным выпустить отдельным изданием этот труд, чтобы удовлетворить потребности многочисленных советских читателей, и в первую очередь художественной молодежи, будущих специалистов, подготавливаемых в высших учебных заведениях.

Т. Н. Ливанова

ГРАФИКА1*

Каждое искусство имеет свою специфику, ставит перед собой особые задачи и обладает для их решения своими специфическими приемами. Вместе с тем искусствам свойственны некоторые общие черты, объединяющие, их в определенные группы. Распределение искусств по этим общим признакам называется классификацией искусства. Это классифицирование искусств позволяет поближе подойти к пониманию самой сущности того или другого искусства. Поэтому мы приведем несколько примеров таких классификационных схем.

Классифицировать искусства можно исходя из разных точек зрения. Наиболее распространенной является классификация на пространственные и временные искусства. К пространственным искусствам причисляют архитектуру, скульптуру, живопись, так как их

формы развертываются в пространстве, тогда как музыку, мимику и поэзию -- к временным искусствам, так как их формы существуют во времени. В иные группы объединяются искусства, если их делить по признаку использования художественных средств -- на прямые, или непосредственные, и косвенные, или опосредствованные, искусства. К непосредственным искусствам относят мимику, поэзию, отчасти музыку, где художник может обойтись без особых инструментов и материалов, одним человеческим телом и голосом; к косвенным, опосредствованным,-- архитектуру, скульптуру, живопись, где художник пользуется особыми материалами и специальными инструментами.

Если принять время за четвертое измерение, то можно было бы сгруппировать искусства по измерениям следующим образом: искусства с одним измерением не существует; одно искусство -- живопись -- существует в двух измерениях; два искусства -- скульптура и архитектура -- в трех измерениях и три искусства -- музыка, мимика и поэзия -- в четырех измерениях. При этом каждое искусство стремится преодолеть свойственную ему шкалу измерений и перейти в следующую группу. Так, живопись и графика создают свои образы на плоскости, в двух измерениях, но стремятся поместить их в пространство, то есть в три измерения. Так, архитектура есть трехмерное искусство, но стремится перейти в четвертое, так как совершенно очевидно, что воспринять все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени. Эта своеобразная тенденция нашла свое отражение в дефинициях архитектуры, которые давали ей некоторые представители эстетической мысли: Шлегель, например, называл архитектуру "застывшей музыкой", Лейбниц считал архитектуру и музыку "искусствами, бессознательно оперирующими числами". Если мы возьмем какой-нибудь отрезок линии, разделим его пополам и одну половину перечертим поперечными штрихами, то эта половина покажется нам более длинной, так как она требует более длительного восприятия. Подводя итог высказанным соображениям, можно было бы сказать, что геометрически архитектура есть пространственное искусство, но эстетически -- также и временное.

В характеристике изобразительных искусств мы обращаемся прежде всего к графике. Это название утвердилось, хотя оно объединяет

два совершенно различных творческих процесса и хотя были предложены разные другие названия: среди других, например, "искусство грифеля" (М. Клингер) * или "искусство бумажного листа" (А. А. Сидоров) **.

Почему мы начинаем наш обзор стилистики и проблематики изобразительных искусств именно с графики? Прежде всего потому, что графика -- это самое популярное из изобразительных искусств. С инструментами и приемами графики сталкивается каждый человек в школе, на работе или во время отдыха. Кто не держал в руке карандаш, не рисовал профилей или домиков, из труб которых вьется дымок? А кисти и резец, краски и глина -

---

* В дальнейшем все подстрочные примечания, отмеченные звездочками, принадлежат автору. Редакционные примечания с цифрами отнесены в конец сборника.

далеко не всякий знает, как с ними обращаться. Графика во многих случаях является подготовительной стадией для других искусств (в качестве эскиза, наброска, проекта, чертежа), и в то же время графика - популяризатор произведений других искусств (так называемая репродукционная графика). Графика теснейшим образом связана с бытом и с общественной жизнью человека -- в качестве книжной иллюстрации и украшения обложки, в качестве этикетки, плаката, афиши и т. п. Несмотря на то что графика часто играет подготовительную, прикладную роль, это искусство вполне самостоятельное, со своими собственными задачами и специфическими приемами.

Принципиальное отличие графики от живописи (позднее мы более подробно остановимся на этой проблеме) заключается не столько в том, как это обычно говорят, что графика -- это "искусство черно-белого" (цвет может играть в графике весьма существенную роль), сколько в совершенно особом отношении между изображением и фоном, в специфическом понимании пространства. Если живопись по самому существу своему должна скрывать плоскость изображения (холст, дерево и т. п.) для создания объемной пространственной иллюзии, то художественный эффект графики как раз состоит в своеобразном конфликте между плоскостью и пространством, между объемным изображением и белой, пустой плоскостью бумажного листа.

Термин "графика" -- греческого корня; он происходит от глагола "graphein", что значит скрести, царапать, писать, рисовать. Так "графика" стала искусством, которое использует грифель -- инструмент, который процарапывает, пишет. Отсюда тесная связь графического искусства с каллиграфией и вообще с письменами (что особенно заметно сказалось в греческой вазописи и японской графике). Термин "графический" (например, "графический стиль") имеет не только описательное, классифицирующее значение, но и заключает в себе и особую, качественную оценку -подчеркивает качества художественного произведения, которые органически вытекают из материала и технических средств графики (однако следует подчеркнуть, что "графическими" могут быть произведения живописи, например некоторые картины Боттичелли, и, наоборот, графика может оказаться неграфической, например некоторые иллюстрации Г. Доре).

Вместе с тем следует помнить, что термин "графика" охватывает две группы художественных произведений, объединенных тем общим принципом эстетического конфликта между плоскостью и пространством, о котором мы говорили выше, но которые в то же время совершенно различны по своему происхождению, по техническому процессу и по своему назначению, -- рисунок и печатную графику.

Различие этих двух групп выступает прежде всего во взаимоотношении между художником и зрителем. Рисунок обычно (хотя и не всегда) художник делает для себя, воплощая в нем свои наблюдения, воспоминания, выдумки или же задумывая его как подготовку для будущей работы. В рисунке художник как бы разговаривает сам с собой; рисунок часто предназначается для внутреннего употребления в мастерской, для собственных папок, но может быть сделан и с целью показа зрителям. Рисунок подобен монологу, он обладает персональным почерком художника с его индивидуальной фактурой, оригинальной и неповторимой. Он может быть незакончен, и даже в этой незавершенности может быть заложено его очарование. Следует подчеркнуть, наконец, что рисунок существует только в одном экземпляре.

Напротив, печатная графика (эстамп, книжная иллюстрация и т. п.) часто выполнена на заказ, для размножения, рассчитана не на одного, а на многих. Печатная графика, которая репродуцирует оригинал во многих экземплярах, быть может, более всех других искусств

рассчитана на широкие слои общества, на народную массу. Но не следует думать, что печатная графика -- это всегда рисунок, для размножения гравированный на дереве или на металле; нет, это -особая композиция, специально задуманная в определенной технике, в

---

* Klinger M. Malerei und Zeichnung. Leipzig, 1899.

** Сидоров А. Рисунки старых мастеров. М.--Л., 1940.

определенном материале и в других техниках и материалах неосуществимая. И каждому материалу, каждой технике свойственна особая структура образа.

РИСУНОК

Его начала восходят к древнейшим периодам в истории человечества. Уже от эпох палеолита сохранились рисунки животных, процарапанные на кости и камне и нарисованные на стенах и сводах пещеры. Причем можно проследить последовательную эволюцию в развитии рисунка: от линий, процарапанных или вдавленных, к линиям нарисованным, от контура к силуэту, к штриховке, к тону, красочному пятну.

В искусстве Древнего мира можно говорить о полном господстве рисунка. В сущности говоря, и вся египетская живопись, и роспись греческих ваз -- это тот же линейный, контурный рисунок, в котором краска не играет активной роли, исполняя только служебную роль -- заполнения силуэта. Вместе с тем этот древний рисунок принципиально отличен от рисунка эпохи Ренессанса и барокко: в Египте рисунок -- это в известной мере полуписьмена, образный шрифт, на греческих вазах -- декоративное украшение, тесно связанное с формой сосуда. В средние века тоже нельзя говорить о принципиальном различии между рисунком и живописью. Византийская мозаика с ее абстрактным золотым или синим фоном и плоскими силуэтами фигур не пробивает плоскость иллюзорным пространством, а ее утверждает; средневековая миниатюра представляет собой нечто среднее между станковой картиной и орнаментальным украшением, цветной витраж -- это расцвеченный рисунок.

Только в эпоху поздней готики и раннего Возрождения, в пору зарождения буржуазной культуры, в период пробуждающегося индивидуализма живопись начинает отделяться от архитектуры (в виде алтарной и станковой картины), а вместе с тем намечается

принципиальная разница между живописью и рисунком. Именно с этого времени начинается, по существу, история графического искусства как самостоятельной области.

Древнейшими материалами для рисования (в узком, чисто графическом смысле), начиная с раннего средневековья и вплоть до XV века (в Германии даже до XVI века), были деревянные дощечки. Ими пользовались сначала мастера, а потом они стали годиться только для подмастерьев и учеников. Их первоисточниками являются древнеримские вощеные таблички, которые позднее стали употребляться в монастырях, где на них обучали писать и считать. Обычно их делали из букового дерева, квадратной формы, величиной с ладонь, грунтовали костяным порошком, иногда обтягивали пергаментом. Рисовали на них металлическим грифелем или штифтом. Часто дощечки соединяли в альбомы, связывая их ремешками или бечевками, и они служили или для упражнений, или как образцы, переходили из одной мастерской в другую (так называемые подлинники). Сохранилось несколько таких альбомов (например, французского художника Жака Далива в Берлине). Известны и картины, изображающие, как художник рисует на деревянной дощечке.

Более утонченным материалом для рисования был пергамент, который изготовлялся из различных сортов кожи, грунтовался и полировался. До изобретения бумаги пергамент был главным материалом для рисования. Потом некоторое время пергамент состязался с бумагой, которая его в конце концов вытеснила. Однако в XVII веке, особенно в Голландии, пергамент переживает Кратковременный расцвет как материал для рисования портретов или тонко проработанных рисунков свинцовым грифелем или графитом.

Но главным материалом для рисования является, разумеется, бумага. Впервые она была изобретена в Китае (согласно легенде, во II веке до н. э.). Ее делали из древесного луба, она была рыхлая и ломкая. Через Среднюю Азию бумага попала в Западную Европу. В первом тысячелетии н. э. важным центром бумажного производства был Самарканд.

В Европе бумагу изготовляли из льняных тряпок. Первые следы изготовления бумаги в Европе находят в XI--XII веках во Франции и Испании. Историю бумаги можно прочитать в основном по так называемым "водяным знакам", которые образуются от проволочной

крышки ящика, где "вычерпывалась" бумага. С конца XIII века из проволоки образуется особый узор в центре листа, который служит как бы фабричной маркой. В отличие от старинной бумаги современная бумага, изготовляемая из целлюлозы, чисто белая, но менее прочная.

Художники стали использовать бумагу для рисования только в XIV веке. Чимабуэ и Джотто (их рисунки не сохранились) рисовали, по-видимому, на пергаменте. Но во второй половине XIV века бумага становится довольно распространенным материалом наряду с пергаментом. В начале XV века консервативные художники (Фра Анджелико) рисуют на пергаменте, новаторы (Мазаччо) переходят на бумагу. В Северной Италии, Германии, Нидерландах пергамент держится дольше.

Старинная бумага для рисования довольно толстая, с несколько шершавой поверхностью. Без проклеивания и грунтовки она не годилась для рисования. В XV веке бумага становится крепче, но с неприятным желтоватым или коричневатым оттенком. Поэтому вплоть до XVI века ее грунтовали и подцвечивали с одной стороны. Быть может, для того чтобы избежать грунтовки, к бумаге стали примешивать светло-голубую краску. Так в конце XV века появилась голубая бумага, прежде всего в Венеции, возможно, под арабским влиянием,-- бумага, которая очень подходила для мягких живописных приемов венецианских рисовальщиков.

В XVII и XVIII веках голубую бумагу применяли главным образом для световых эффектов (лунная ночь) и для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). Вообще же в XVI--XVIII веках применяли цветную бумагу -- синюю, серую, светло-коричневую или розовую (особенно излюбленную в академиях для рисования с обнаженной модели). При этом следует подчеркнуть, что рисование на белой бумаге отличается принципиально иным характером, чем на цветной: на белой бумаге свет возникает пассивно (благодаря просвечиванию белого фона бумаги сквозь рисунок), на цветной же цвет добывается активным способом (путем накладывания белой краски).

Переходим к инструментам рисования. Существует различная их классификация. Австрийский ученый Г. Лепорини предлагает делить инструменты рисования на три группы: 1. Линейный рисунок пером и штифтом. 2. Рисунок кистью. 3. Тональный рисунок мягкими

инструментами. Советский специалист А. А. Сидоров предпочитает другую классификацию: сухие инструменты (штифт, карандаш, уголь) и мокрые или жидкие (кисть, перо). Мы попытаемся сочетать обе классификации, исходя из существа графического стиля.

Древнейший инструмент рисовальщика -- металлический грифель. Уже римляне писали им на вощеных дощечках. До конца XV века, металлический грифель наряду с пером остается наиболее распространенным инструментом. В средние века пользовались свинцовым, грифелем, который дает мягкие, легко стирающиеся линии. Поэтому к свинцовому грифелю прибегали главным образом как к подготовительному средству: для наброска композиции, которую потом разрабатывали пером, сангиной или итальянским карандашом.

К концу средневековья свинцовый грифель сменяется любимым инструментом XV века -- серебряным грифелем (обычно металлическим грифелем с припаянным к нему серебряным наконечником -- острием; сравним яркие образцы рисунков серебряным грифелем у Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Дюрера и других). Сохранились образцы серебряных грифелей, а также картины, изображающие художников, рисующих серебряным грифелем. Серебряные грифели бывают самой различной формы, некоторые богато орнаментированы, иные заканчиваются статуэткой (например, мадонны). Серебряным грифелем любили пользоваться в торжественных случаях, (например, изображая, как св. Лука пишет портрет мадонны) или в путешествиях.

Серебряным грифелем рисовали только на грунтованной и тонированной бумаге, причем его линии почти не стираются (в старое-время линии стирали хлебным мякишем, резинки появляются только в конце XVIII века).

Если говорить о стиле рисунков серебряным грифелем, то можно, было бы сказать, что в области рисунка они занимают примерно то же место, что в области печатной графики гравюры на меди. Серебряный грифель требует от художника чрезвычайной точности, так как его штрихи почти не допускают поправок. Вместе с тем штриха серебряного грифеля (в отличие, скажем, от угля или сангины) почти не имеют тона, они тонкие, бестелесные и поразительно ясные, при всей своей мягкости. Главное воздействие рисунка серебряным грифелем основано на контуре и легкой штриховке внутренних форм; его эффект -- строгость, простота, несколько наивное целомудрие. Поэтому

особенно охотно серебряным грифелем пользовались мастера линии -- Гольбейн Младший, умбрийская школа во главе с Перуджино и Рафаэлем. К середине XVI века рисунок становится свободней, живописней, и поэтому серебряный грифель теряет свою, популярность. Но в XIX веке художники, вдохновлявшиеся старыми мастерами, пытаются возродить серебряный карандаш, среди них в первую очередь следует назвать Энгра и прерафаэлитов.

Одна из важнейших причин упадка серебряного грифеля заключается в органической эволюции рисунка от линии к пятну и тону, другая -- в появлении опасного конкурента, графитного карандаша.

Первое знакомство с графитом относится ко второй половине XVI века, но из-за несовершенного приготовления графитный карандаш долго не приобретает популярности (графитные карандаши раннего периода царапали бумагу или их штрихи слишком легко стирались; кроме того, рисовальщики эпохи барокко не любили графитный карандаш из-за металлического оттенка его штриха). Поэтому в XVII и XVIII веках графитный карандаш выполнял только второстепенную, вспомогательную роль: так, например, некоторые голландские пейзажисты (Альберт Кейп) применяли графит в комбинации с итальянским карандашом, которым проводились более густые штрихи переднего плана для выполнения более тонких, расплывчатых далей.

Настоящий расцвет графитного карандаша начинается с конца XVIII века: здесь сыграли роль и тенденция неоклассицизма к контуру и к твердой линии, и изобретение французского химика Конте, который в 1790 году с помощью примеси глины научился придавать графитному карандашу желаемую твердость. "Карандаш Конте", тончайшая линия, блестящая белая бумага и резинка -- вот компоненты, в известной мере определившие специфический стиль рисунка XIX века.

Самый замечательный мастер графитного карандаша -- Энгр. Он умеет сочетать точность линии с ее мягкостью и легкостью; его линии воплощают не столько контуры предмета, сколько игру света на поверхности. Совершенно своеобразный стиль карандашного рисунка у Родена: он дает только контур фигуры, очерченный как бы одним движением руки, но при этом карандаш не начинает, а заканчивает рисунок, обводя контуром пятно сепии. Однако графитный карандаш допускает рисунок и совершенно иного типа -- с прерывистым штрихом и с растушевкой (как у Тулуз-Лотрека или у Валентина Серова).

Главный инструмент европейского рисунка -- это перо (в средние века и в эпоху Возрождения художники носили перо с собой в вертикальном футляре у пояса вместе с чернилами). По сравнению с металлическим грифелем перо -гораздо более разнообразный инструмент, обладающий большей силой выражения и большей динамикой, способный на сильные нажимы, на завитки, на возрастание линий, на мощные контрасты штриховки -- вплоть до пятна. Недаром пером рисовали выдающиеся мастера живописи -- Рембрандт, Гварди, Тьеполо, Ван Гог и многие другие, но также и великие скульпторы, например Микеланджело. Кроме того, рисунки пером превосходят все другие виды рисунка большей прочностью.

В древности пользовались главным образом тростниковым пером. С VI века в употребление входит гусиное перо. Но в эпоху Возрождения опять возвращаются к тростниковому перу, которым очень трудно рисовать, так как малейший нажим сразу дает сильное утолщение линии. Блестяще пользовался тростниковым пером Рембрандт, извлекая из него мощные, выразительные штрихи (впрочем, Рембрандт мог великолепно рисовать и просто щепочкой). В XVII веке из Англии приходит металлическое перо, которое постепенно оттесняет другие виды перьев. Именно на рисунках пером лучше видна та эволюция, которую проделывает европейский рисунок до конца XIX века: сначала -- контур и только некоторые детали внутренней поверхности, потом -- пластический рельеф формы и в заключение -- сокращенный импрессионистический рисунок.

Какими же жидкостями пользовались для рисунков пером? Чернильный орешек был известен уже в средневековых монастырях. Потом появляется так называемая китайская тушь из ламповой копоти, бистр из сосновой сажи, с XVIII века -сепия из пузыря каракатицы, а в XIX веке анилиновые чернила и стальное перо.

Рисунок пером требует верной руки и быстрого глаза, он основан на быстрой штриховке и динамическом ритме. Не удивительно, что в эпоху Возрождения к перу подпускали только тех учеников, которые не меньше года упражнялись на грифеле.

За исключением эпох, когда эстетический вкус требовал чистого линейного рисунка и художник работал только пером, перо предпочитали комбинировать с кистью. Эти комбинации открывали самые различные возможности перед рисовальщиками; или так

называемый лавис -- отмывка мягким, расплывчатым слоем (Тьеполо, Босколи) или пластическая моделировка рисунка кистью (Пальма Младший, Гверчино), или контраст светлых и темных пятен (Гойя, Нальдини).

Лавис обычно бывает одного тона -- буроватого (бистр, сепия); иногда его применяют в два тона: коричневый -- голубой, коричневый -- черный, редко красный -- зеленый. В Голландии XVII века рисунки пером иногда получали пеструю раскраску (Остаде). В основных чертах эта комбинация пера и кисти проделывает общую для всей истории рисунка эволюцию: сначала господствует перо, потом наступает как бы некоторое равновесие пера и кисти, и заканчивается эволюция господством кисти. При этом если в эпоху готики и Ренессанса преобладала тонкая, острая кисть (Дюрер), то в эпоху барокко -широкая и свободная.

Рассмотрим более детально эволюцию перового рисунка. Средневековый рисунок никогда не имел самостоятельного значения, а всегда служил подготовкой для стенной композиции или рукописной миниатюры. Его штрих не столько чертит реальные формы, сколько выполняет орнаментально-декоративные функции: вертикальные, лучевые линии подчеркивают, усиливают текучую динамику контура. Сохранились альбомы рисунков эпохи готики; но их своеобразная роль не имеет ничего общего с той, которую играли альбомы последующих эпох: это -- не непосредственные впечатления художника от действительности, а собрания образцов и рецептов, условные типы и схемы.

Таков, например, альбом Виллара де Оннекура, французского архитектора XIII века (парижская Национальная библиотека): в нем нет никаких зарисовок с натуры, но мы найдем там планы и типы зданий, мотивы орнамента и драпировок, геометризированные схемы фигур людей и животных, определяющие их структуру, канон пропорций и способ использования для архитектурных деталей или для рисунка витражей.

Первые альбомы в современном пониманий как собрание этюдов с натуры появляются только в начале XV века. Пока известны два таких альбома -итальянских художников Джованнино де Грасси и Пизанелло. Оба отличаются очень широким репертуаром: тут и животные, и этюды драпировок, и портреты, и акты (у Пизанелло мы находим даже

зарисовки повешенных). Многие из рисунков Пизанелло использованы в его картинах. Вместе с тем наряду с острыми реалистическими наблюдениями мы встречаем в его альбоме и готические пережитки чисто орнаментальных принципов штриховки.

В течение всего XV века происходит борьба между двумя системами рисования: готической, линейной, орнаментально-плоскостной и ренессансной с ее органическим восприятием природы и пластической моделировкой форм. Важную роль в этой эволюции сыграли падуанский мастер Мантенья, который первым применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках мощного рельефа, и флорентиец Антонио Поллайоло, использующий штрих пера различного нажима и придающий линиям острую динамику. Но в рисунках Поллайоло и его современника Боттичелли наряду с тенденцией к пластической моделировке сильно чувствуются пережитки готической орнаментальности. В итальянских рисунках их преодолевают только на рубеже XV и XVI веков. Причем происходит это в двух направлениях.

Во-первых, появляется новый вид рисунка -- набросок пером движения, позы, даже поворота головы или очень беглого эскиза композиции. Иногда это -- набросок будущей фрески или алтарной картины, иногда -- совершенно самостоятельный замысел, который нельзя реализовать в другой технике. Таким образом, рисунок из вспомогательного средства все более становится самостоятельным, автономным искусством. Во-вторых, в то же самое время входит в употребление перекрестная штриховка, придающая пластическую выпуклость формам и создающая иллюзию пространственной глубины. Тем самым контур теряет свое господствующее значение и центр тяжести в рисунке переходит на внутреннюю форму.

На этой стадии развития находятся рисунки великих мастеров Высокого Возрождения в Италии: Леонардо да Винчи блестяще удаются наброски, беглые эскизы, парой точных и тонких штрихов выделяющие главные элементы композиции, выразительный жест, характерный профиль *. Но есть у Леонардо и другие рисунки, детально проработанные, с мягкой светотенью (так называемым сфумато), картоны, карикатуры, портреты, реальные и воображаемые пейзажу, обнаженные фигуры и т. п. В рисунках Рафаэля поражают необычайно свободная, "открытая" линия, пластическая сила и динамическая

штриховка; гибкие нажимы пера отзываются на малейший изгиб поверхности, форму лепит параллельная круглящаяся штриховка. Микеланджело и в рисунках остается скульптором: пластическую форму лепит тонкой сетью перекрестных штрихов, чеканит и шлифует мускулы, почти уничтожая значение контура. Когда мы смотрим на рисунки Микеланджело, мы забываем о штрихе и чувствуем лишь мощь формы, поворота тела, движения.

Рисунки эпохи Возрождения позволяют сделать и еще одно наблюдение. Помимо эволюции задач и приемов рисунка, помимо индивидуальных манер художников ясно сказываются и более постоянные признаки специфических местных школ. Например, между флорентийским и венецианским рисунком всегда есть очень существенное различие.

Флорентийский рисунок эпохи Возрождения отличается энергичным, несколько отрывистым контуром, подчеркивающим структуру тела, его несущие и опирающиеся части. Преобладают прямые линии, точные и скупые, контуры и внутренний штрих независимы, один с другим не сливаются. Флорентийский рисовальщик не любит смешанных техник, если же все-таки использует лавис, то остро, резким пятном, подчеркивая контур пером. При этом флорентийский рисунок редко имеет самостоятельное значение, обычно он представляет собой только подготовку к будущей картине.

Напротив, рисунок в Венеции или вообще в Северной Италии почти всегда имеет самостоятельное значение, обладает специфической выразительностью. Линия или теряет пластический объемный характер, означает не столько границы формы, сколько ее динамику, воздушную среду, или же линия вообще исчезает в вибрации поверхности, в игре светотени. В венецианском рисунке линия выполняет не конструктивные, а декоративные или эмоциональные функции.

Иногда бывает, что на одной странице альбома художник сделал несколько рисунков. Тогда во Флоренции каждый из них существует самостоятельно, отдельно, независимо друг от друга; художника Северной Италии, напротив, интересует вся композиция листа, ее общий декоративный ритм.

Именно в Северной Италии (отчасти в Нидерландах и Германии) назревает тот радикальный перелом в технике рисунка, который несколько ранее середины XVI века приводит к совершенно новому

графическому стилю, когда штрих сменяется тоном, когда вместо линии господствует пятно.

Две предпосылки лежат в основе нового графического стиля. Одна из них -- новое изобретение в начале XVI века, возникшее при подготовке композиций для витража или гравюры на дереве и которое можно назвать "негативным рисунком". Суть этого нового

---

* Кстати, наблюдая за профилями Леонардо, почти всегда обращенными вправо, а также за его диагональной штриховкой слева направо, мы находим полное подтверждение указанию источников, что Леонардо был левшой.

приема заключается в том, что вместо обычного рисунка темной линией на светлом фоне рисуют светлыми, белыми штрихами, а позднее пятнами на темной грунтованной бумаге. Сначала этот "белый" рисунок остается только техническим приемом (например, у А. Альтдорфера), но постепенно он меняет всю основу графической концепции. Теперь рисовальщик исходит из контраста света и тени; не линия, не контур лежит теперь в основе рисунка, а отношения тонов, градации света.

Вторая предпосылка нового стиля в рисунке -- это комбинация пера и кисти, причем кисть начинает все более доминировать. А благодаря этому меняются весь процесс рисования, вся сущность графического образа. Раньше рисовальщик начинал с контура и переходил к внутренней форме. Теперь он идет изнутри наружу -- начинает кистью, тоном, пятном, а потом обводит границы форм, усиливая их контрасты пером.

Один из основателей тонального рисунка -- Пармиджанино; к нему примыкают Приматиччо, Камбиазо, Нальдини, Босколи и другие. Рисунки Пармиджанино не преследуют никаких посторонних целей -- они ничего не подготовляют, не иллюстрируют, не репродуцируют. Они ценны сами по себе оригинальностью композиции, особой структурой образа, может быть, даже своей незаконченностью. Кроме того, рисунки Пармиджанино и всех следующих за ним художников отличаются быстротой не только выполнения рисунка, но и восприятия натуры.

Например, "Купание Дианы" Пармиджанино по технике еще консервативно, но характеризуется совершенно новыми приемами композиции: все фигуры помещены с краю, они как бы выходят из угла; напротив, на другой стороне нет ничего, кроме белой бумаги. Фигура

Дианы разработана более подробно, остальные фигуры чуть намечены. В целом композиция развертывается не спереди в глубину и с краев к центру, а из центра к краям, где образы как бы исчезают в белом фоне бумаги.

Настоящий расцвет тонального рисунка происходит в XVII и XVIII веках. Мы это почувствуем, если сравним рисунки художников XVI века (Пармиджанино, Босколи) с рисунками художников XVII и XVIII веков (Гверчино, Маньяско, Фрагонар) или с так называемыми монотипиями Кастильоне. У художников XVI века в рисунках острые, четкие границы. У художников XVII--XVIII веков пятна растворяются, сливаются с фоном. У художников XVI века есть предметы, фигуры; у художников XVII--XVIII веков главное -- это пространство, свет, воздух. В XVI веке отмывку выполняют одним тоном, в XVII--XVIII веках лавис применяется в два-три тона, во всем богатстве красочных переходов. В некоторых рисунках Рембрандта (например, так называемая "Женщина со стрелой") обнаженное тело, кажется, показано только светлым пятном бумаги, охваченным тенью туши, но оно мерцает в темноте, мы чувствуем его мягкость, теплоту, воздух кругом. Или посмотрим на рисунки Тьеполо и Гварди: в них нет ничего, кроме нескольких пятен и прерывистых, прыгающих линий, но мы ощущаем ослепительную яркость солнца и мерцание теплой, влажной атмосферы Венеции.

Во второй половине XVIII века наступает быстрый упадок тонального рисунка -- неоклассические тенденции опять влекут рисунок от тона и цвета к чистой линии, особенно под влиянием греческой вазовой живописи. Рисунки Давида и иллюстрации Флаксмана к Гомеру и Эсхилу, так же как иллюстрации Ф. Толстого к "Душеньке", целиком основаны на контуре. Но уже романтики, увлеченные темной, таинственной сепией и резкими контрастами светлых и темных пятен (Гойя, Жерико, Делакруа), вновь возрождают интерес к тональному рисунку.

Во второй половине XIX века происходит распадение содружества пера и кисти, и рисовальщики разделяются на две противоположные группы: на рисовальщиков, которые стремятся воплотить изменчивые впечатления действительности и обращаются к кисти (Гис, Мане), и на рисовальщиков, которые ищут в натуре драму и экспрессию и обращаются к перу (Писсарро, Ван Гог, Мунк и другие). Полное

возрождение тонального рисунка происходит уже в советской графике.

Переходим теперь к третьей группе инструментов рисунка. Кстати, такой порядок рассмотрения рисовальных средств -- металлический грифель, перо, цветной карандаш -- в известной мере соответствует внутренней эволюции рисунка: сначала линия -- безразличная, нейтральная граница, затем линия приобретает самостоятельность и активность, и, наконец, линия становится тоном и цветом.

Отличие этой третьей группы инструментов рисования (уголь, итальянский карандаш, сангина) от пера, графита и металлического грифеля в том, что те создают твердый штрих, а эти -- мягкую, красочную линию.

Все эти средства рисования были известны в самом отдаленном прошлом. Возможно, что старейшее из них -- сангина: уже в палеолитических пещерах рисовали животных красным штрихом. Углем же пользовались греческие вазописцы для предварительных набросков композиций на вазах. Но как вполне самостоятельные, самоценные инструменты рисования уголь, итальянский карандаш и сангина утверждаются только в конце XV века. Непопулярность этих инструментов в средние века объясняется отчасти тем, что свободные, широкие штрихи угля и сангины противоречили тонкому орнаментальному узору готического рисунка, отчасти же несовершенством техники фиксирования рисунка. Дело в том, что штрихи угля легко стираются. Успех угля сразу возрос, как только во второй половине XV века было изобретено средство для его фиксации: до рисования бумага смачивалась клеевой водой, потом ее сушили и после рисования подвергали действию пара -- рисунок углем приставал к бумаге.

С этого времени уголь становится любимым инструментом темпераментных, динамических рисовальщиков. Особенно в Венеции, в кругу Тициана (вспомним его смелые, широко нарисованные натюрморты) и Тинторетто. Из Венеции Дюрер привозит уголь в Северную Европу как новинку. В эпоху Возрождения уголь делался из всевозможных сортов дерева, но самыми популярными считались орех и особенно ива, уголь которой давал в рисунке бархатный черный тон. В угле как инструменте рисовальщика есть нечто мужественное, монументальное и вместе с тем немного неотесанное. Углем мастерски пользовался швейцарский монументалист Ходлер.

Одновременно с углем в Италии прививается еще один мягкий инструмент -так называемый итальянский карандаш, или черный мел. Этот инструмент рисования существует в двух вариантах -- в виде естественного черного камня (шиферной породы) и в виде искусственного вещества, добываемого из ламповой сажи с примесью белой глины. Итальянский карандаш знали уже в эпоху треченто (о нем упоминает в своем трактате Ченнино Ченнини). Но окончательно он утверждается в конце XV века.

С появлением угля и итальянского карандаша в некоторых видах и жанрах рисунка происходит существенная перемена. Во-первых, совершается переход от малого формата к большому, от мелкой, четкой манеры рисования к широкой и более расплывчатой. Во-вторых, в рисунке подчеркивается не линия, а светотень, лепка, шлифовка мягкой поверхности. Линии в рисунке становятся такими широкими, что обращаются в тон или же исчезают в мягком тумане моделировки. Линия выражает не столько границы формы, сколько ее закругление, ее связь с окружающим пространством и воздухом.

Рим и Флоренция -- центры строго линейного рисунка -- были враждебны итальянскому карандашу. Зато им увлекались на севере Италии, в Ломбардии, в школе Леонардо да Винчи, и в Венеции. Крупнейшим мастером итальянского карандаша были Гольбейн Младший и художники французского карандашного портрета.

Рисунки Гольбейна отличаются лаконизмом, четкостью и одновременно мягкостью штриха. Рисунки мастеров французского карандашного портрета очень разнообразны: если рисунки Ф. Клуэ характеризуются тонкостью и элегантностью штриха, то у Ланьо линия отличается густотой и шероховатостью. Великолепно использовал итальянский карандаш Тинторетто, прибегая то к энергичным нажимам, то к коротким округленным штрихам, то внезапно обрывая линию. В эпоху барокко выдающимся мастером итальянского карандаша был Рубенс, а в начале XIX века поразительно мягкие, поэтические эффекты умел извлекать из итальянского карандаша французский художник Прюдон.

Всего позднее приобретает популярность третий инструмент этой группы -сангина, или красный мел, добываемый из особой породы камня. Художникам раннего Ренессанса этот инструмент не знаком. Первым его вводит в употребление Леонардо да Винчи. От него

перенимает сангину великолепный флорентийский рисовальщик Андреа дель Сарто. Чрезвычайно широко использовал богатство сангины Корреджо.

С появлением сангины в рисунке возникает целый ряд новых задач и приемов.

В отличие от всех других инструментов рисунок сангиной характеризует красочная линия. Это поощряет рисовальщика к полихромии, к решению проблемы цвета и тона. Поэтому сангину охотно применяли в комбинации с итальянским карандашом и мелом или белилами. Поэтому же сангину не любили мастера экспрессивной линии, как, например, Дюрер. Напротив, сангиной увлекались колористы -- Леонардо, Корреджо, Рубенс, многие голландцы и французы (Ватто). Характерна также смена цвета сангины: в эпоху Ренессанса сангина -светло-красная, а потом начинает становиться все темнее, почти коричневой, приобретая иногда даже фиолетовый оттенок. Кроме того, в отличие от пера и угля сангина не годится для быстрого обобщающего наброска и требует более детальной и точно разработанной формы и поверхности.

Сангина -- самый утонченный, самый аристократический инструмент рисунка. Поэтому наибольшим успехом она пользуется у художников элегантного стиля, стремящихся к изяществу рисунка и композиции -- Понтормо и Россо, Фурини и Ватто. Высшие достижения сангины относятся к XVIII веку. Она с одинаковым успехом воспроизводит женскую обнаженную фигуру или причуды тогдашней моды, причем и вполне самостоятельно и в сочетании с черным и белым (так называемая "техника трех карандашей"). Ватто -- самый выдающийся мастер сангины, он пользуется чуть заметным нажимом карандаша, легкой штриховкой, пятнами красной пыли придавая рисунку богатую тональную вибрацию. Но в сангине заключена и опасность нарушить границы графики -вступить на путь чисто живописных проблем и эффектов. Этот шаг и делают некоторые художники XVIII века, мастера пастели и акварели, можно смело утверждать, что великолепные пастели Латура, Лиотара, Шардена, а позднее Дега гораздо ближе к живописи, чем к графике.

Попробуем подвести некоторые итоги нашим наблюдениям. У каждой эпохи есть свой излюбленный инструмент для рисования, который более всего соответствует ее художественному

мировосприятию, причем историческая смена этих инструментов складывается в последовательную эволюцию графического стиля. Так, поздней готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные инструменты -- металлический грифель и перо. В эпоху Высокого Возрождения перо продолжает играть важную роль, но не столько для выделения контура, сколько для штриховки, лепки формы. Вместе с тем происходит обращение рисовальщиков к итальянскому карандашу и сангине (то есть к светотени), а во второй половине XVI века увлечение сочетанием пера и кисти (лавис) свидетельствует о том, что линия и лепка формы в рисунке начинают уступать место пятну, тону. Может показаться, что для рисовальщиков XVII века нет излюбленной техники -- всеми они владеют с одинаковой охотой и совершенством. Но если присмотреться поближе, то станет ясно, что всеми техниками рисунка они владеют так, как будто рисуют кистью. Наконец, в XVIII веке явно преобладает многокрасочная техника, и чаще всего в "три карандаша". Таким образом ясно намечается развитие от линии к пятну и тону.

Что же общего у всех этих технических приемов, творческих методов и художественных концепций? Какова эстетическая сущность рисунка, специфика его художественного образа? Уже Леонардо в своем "Трактате о живописи" говорил об огромном значении рисунка: "Юношам, которые хотят совершенствоваться в науках и искусствах, прежде всего надо научиться рисовать". А Давид постоянно твердил своим ученикам: "Рисунок, рисунок, мой друг, и еще тысячу раз рисунок". Нет никакого сомнения, что у рисунка есть неисчерпаемые стилистические и тематические возможности. Рисунок, с одной стороны, есть вспомогательное средство живописца и скульптора, с другой стороны, совершенно самостоятельное средство выражения, могущее воплощать глубокие идеи и тончайшие нюансы чувств. Это искусство, которое может осуждать и прославлять, в котором может быть скрыта ядовитая сатира или добродушный юмор, которое может выражать индивидуальный темперамент художника и настроения целой эпохи. В рисунке всего ярче осуществляются и своевластность импровизации, и первое, непосредственное соприкосновение с натурой. Быстрая и послушная техника рисования позволяет наиболее органическое сотрудничество руки художника и его фантазии. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственно свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как

рисунок.

При сравнении рисунка с фотографией становится особенно заметно, насколько в фотографии путаются отношения цвета и света (именно поэтому зелень пейзажа получается в фотографии слишком темной и жесткой). Напротив, в рисунке цветовые отношения всегда подчинены отношениям света -- это и придает такое своеобразие и очарование и, главное, удивительное оптическое единство рисунку. С другой стороны, рисунок неразрывно связан с линией, которой не существует ни в природе, ни в фотографии и которая сообщает рисунку неисчерпаемые возможности выражения.

Можно было бы сказать, что линия в рисунке выполняет три основные функции: во-первых, всякая линия изображает, создает иллюзию пластической формы. Энгр любил говорить: "Всякой линии присуща тенденция быть не плоской, а выпуклой". Во-вторых, всякая линия обладает своим декоративным ритмом и своей мелодией. В-третьих, наконец, всякой линии присуща своеобразная экспрессия, она выражает то или иное переживание или настроение.

Вместе с тем если мы всмотримся в отношения между рисунком и реальной действительностью, то заметим, что рисунок очень часто воспроизводит не готовую, постоянную действительность, а ее становление. Из движения и скрещения линий рождаются изменчивые образы: деревья в процессе роста, вода в непрерывном течении и т. п. (рисунки Ван Гога). В этом смысле рисунок в какой-то мере родствен музыке, где образы возникают из чередования звуков и ритмов. Можно утверждать, что и в рисунке, подобно музыке, мы воспринимаем в известной степени силу и энергию. И поэтому же в рисунке так важны интервалы и паузы (было даже высказано мнение Максом Либерманом, что "рисунок -- это искусство опускать").

Все эти качества особенно наглядно воплощены в китайском и отчасти японском рисунке. Сами китайцы сравнивали рисунок со сновидением, где цвет и материальность предметов как бы растворяются в пустотах и умолчаниях. Не случайно также китайские художники предпочитают воспринимать пейзаж издалека. Знаменитый китайский художник Ван Вей говорил своим ученикам: "Когда рисуешь, не забудь, что издали нельзя видеть ни глаз, ни листьев, ни волн, что на горизонте вода сливается с облаками".

Вместе с тем в Китае очень ценили значение почерка художника,

экспрессивную силу штриха. Не случайно принципы китайского рисунка развивались параллельно каллиграфии. Вместе они перешли с камня и дерева на шелк и бумагу, от пера к кисти, от красок к туши. Оттого-то китайская поговорка гласит: "Почерк человека -- зеркало его души". Как никакой другой рисовальщик, китайский художник умеет нажимами и ударами линии выразить характер и переживания человека. Образно это выражают слова китайского теоретика: "Кисть то ложится, как нежное облако, то, подобно червю, сверлит бумагу, то она скрипит, как старое дерево, то прыгает, как кузнечик". В зимнем пейзаже с дровосеком линии тонкие, мягкие, текучие, таинственные; в фигуре всадника линии быстрые и точные.

Таковы некоторые особенности рисунка как самостоятельной области графики. Но, как мы уже отмечали, рисунок в виде наброска или эскиза может быть очень важным вспомогательным средством, подготовительным этапом для других искусств. Наконец, во все эпохи рисунок был главным орудием изучения натуры и художественного воспитания. Знакомство с подготовительной и воспитательной ролью рисунка поможет нам уяснить становление художника, процесс его работы, его социальное положение в различные эпохи.

В средние века художники вместе с ремесленниками были объединены в цехи и гильдии. Цехи принимали художников в обучение, воспитывали их, делали из них мастеров и направляли их дальнейшую деятельность. К какому бы цеху ни был приписан художник, как бы ни менялись права и статуты цехов в зависимости от страны или города (на юге они были более свободны, чем на севере), они всегда стремились связать художника традициями и ограничить свободу его индивидуального развития. Цехи воспитывали в художниках коллективное сознание (его символизировали торжественные процессии, постоянно организуемые цехами, состязания с цехами соседних городов, пышность и гостеприимство цеховых домов). Цехи долгое время сохраняли пережитки религиозных братств, избирали своим покровителем какого-нибудь святого (например, патроном цеха, к которому принадлежали живописцы, был св. Лука). Свободное развитие индивидуального таланта художника задерживалось не только застывшими статутами и условными традициями, но и тем, что нередко в одном цехе объединялись совершенно чуждые друг другу специальности. Во Флоренции живописцы были объединены в одной

гильдии с аптекарями и позолотчиками. В Германии скульпторы объединялись с оружейниками, переплетчиками, седельных дел мастерами. Художники стремились освободиться от зависимости и от цехов, и от ремесленников. В Италии эта борьба начинается раньше, чем на севере, но к окончательному разрешению приходит только в XVII веке.

Обучение в цеховых мастерских начиналось обычно в возрасте двенадцати лет. Начинающий должен был только уметь читать и писать. До XV века учение продолжалось шесть лет, позднее оно было сокращено до четырех и даже до трех лет. Отец ученика и мастер заключали договор, который определял взаимные обязанности и размеры гонорара за обучение. Условия, в которых проходило обучение, были очень тяжелыми (Дюрер вспоминает, что ему пришлось много терпеть от подмастерьев его учителя Вольгемута). Первое время ученик обучался только подсобным приемам, связанным со специальностью, например растиранию красок, варке клея, натягиванию холста, грунтовке и т. п. Все свободное время он должен был служить моделью для мастера и подмастерьев. Только постепенно дело доходило до упражнений в рисовании.

Следующим шагом в систематизации художественного обучения и вместе с тем известным освобождением художника от цеховых ограничений явилось основание приватных школ рисования (в начале XVI века, когда их стали называть академиями). Так, например, в Риме наиболее популярной была вечерняя школа рисования скульптора, соперника Микеланджело Баччо Бандинелли. Здесь ученикам давались кое-какие теоретические познания, а кроме того, рисование проводилось систематически, в три этапа -- копирование произведений мастеров, рисование со статуй и слепков и рисование с натуры.

Дальнейший шаг в этом направлении -- основание Болонской Академии в 1585 году. Ее основатели, братья Карраччи, назвали свою школу-мастерскую "Accademia degli incamminati", то есть Академия зачинателей новых путей. Академию братьев Карраччи можно считать прототипом позднейших государственных академий. Это была уже в подлинном смысле слова высшая школа: здесь специалисты -- философы, медики, поэты -- читали лекции по эстетике, анатомии, литературе, здесь врач Ланцони на трупах объяснял строение человеческого тела, а один из братьев, Агостино, читал лекции по

перспективе и теории теней и вел графический класс. Два других брата возглавляли фигурные мастерские. При Академии существовала коллекция слепков, гравюр и медалей; время от времени устраивались конкурсы на лучшие работы и выдавались премии победителям. Известная гравюра К. Альберти иллюстрирует все стадии академического обучения -- от черчения до лепки в глине.

Однако цехи еще обладали значительной силой. В течение всего XVI века происходит борьба между цеховыми традициями и новым идеалом свободного художника. Один из последних эпизодов этой борьбы разыгрывается в 1590 году в Генуе. Генуэзец Джованни Баттиста Паджи отказывается от вступления в цех и едет во Флоренцию, где учится собственными силами. Завоевав популярность, он возвращается в Геную и находит себе заказчиков. Генуэзский цех требует отнять у него всех заказчиков, так как он не прошел цехового обучения. Паджи начинает процесс, который взбудоражил всю тогдашнюю Италию, и добивается победы.

Последняя страница этой борьбы происходит во Франции, где Парижская Академия возникает как протест художников против цеховых ограничений. До основания Парижской Академии художники находились в одной гильдии со стекольщиками и красильщиками и в общественном мнении считались ремесленниками. И действительно, большая часть членов гильдии являлась ремесленниками, торговцами, предпринимателями. Именно от них-то и хотели освободиться художники.

Первая оппозиция против гильдии начинает созревать в мастерской Симона Вуэ. Но в 1648 году Шарлю Лебрену удается добиться основания Парижской Академии, где он ведет фигурный класс -- главное орудие в борьбе художников против гильдий. Когда министр - Кольбер утверждает монопольные права Академии в области художественного воспитания, Парижская Академия становится неограниченной властительницей художественной жизни во Франции: она. присуждает титулы и звания художникам, распределяет стипендии и командировки, устраивает выставки, раздает государственные заказы. Академическая эстетика целиком базируется на рисунке, "правильность" которого является главным критерием художественных произведений, тогда как колорит -- это только "приправа", призванная ласкать глаз зрителя.

Но вернемся несколько назад. Средние века не знали кочующих подмастерьев. Согласно средневековому обычаю, ученик, проучившийся несколько лет, еще обязан был проработать подмастерьем. Еще Ченнино Ченнини в своем "Трактате", написанном в самом: конце XIV века, решительно высказывался против путешествий подмастерьев ("Wanderjahre"): "Кто хочет приобрести в искусстве умение и имя, тот должен оставаться на месте". Но с конца XV века положение решительно меняется. Леонардо требовал, чтобы молодые художники скитались и учились у разных мастеров. С этого времени Рим становится главной целью паломничества, но ему мало уступают в этом смысле Венеция и Парма.

Нет никакого сомнения в том, что эти скитания подмастерьев сыграли очень важную роль в распространении и взаимном обмена художественных стилей и направлений. Одним из первых гамбургский живописец Мастер Бертрам в 1391 году совершил паломничество в Рим. В 1450 году в Италии побывал нидерландский живописец; Рогир ван дер Вейден. А в XVI веке уже большинство нидерландских художников едут в Рим, обычно через Германию или Францию, с остановками в Милане, Венеции, Болонье, Флоренции. В Риме все иностранные художники живут в одном квартале. А в XVII веке голландские подмастерья основывают так называемую Академию Бент (птиц перелетных) -- скорее, содружество для различных совместных торжеств и пирушек, когда каждому новичку устраивают шумные "крестины" и дают прозвище и когда все стены любимого кабачка снизу доверху покрываются пробами пера и кисти-"академиков". Совсем другой характер носил филиал Парижской Академии в Риме, основанный в 1666 году, куда посылали для обучения молодых французских художников, получивших за свои успехи римскую стипендию (Prix de Rome).

Только после скитаний по разным странам подмастерье может добиваться звания мастера (magister, maestro), которое дает ему право самостоятельно заниматься своей профессией и принимать учеников. Но для получения звания мастера он должен выполнить специальную "дипломную" работу. Особенно высокие требования предъявляли к мастерскому диплому в Нидерландах и в Венеции XV века: для получения диплома требовались три работы -- написанная масляными красками "Мадонна", "Распятие" в темпере и раскраска какой-нибудь

статуи.

Социальная эмансипация художников в известной мере поощрялась светским и духовным меценатством. Приглашая художника ко двору, осыпая его заказами и милостями, папы и герцоги освобождали художника от цеховой зависимости. Но, освобождаясь от опеки цехов, художник попадал в еще горшую зависимость, терялся в придворной клике, делался чиновником или, еще хуже, слугой. В эпоху Возрождения социальное положение художников было ниже положения литераторов и ученых. Поэтому со времен Л.-Б. Альберти звучит призыв к дружбе между искусством, наукой и поэзией.

Об установлении новых связей между художником и зрителем свидетельствует появление художественных выставок. Древнейшие из них -- это обычай церквей и монастырей выставлять новую алтарную картину для публичного осмотра. Настоящий поворот в этом отношении происходит в XVII веке. Этот перелом можно иллюстрировать случаем с картиной Караваджо "Успение Марии". Когда картина была отвергнута церковью и куплена герцогом Мантуанским, римские художники потребовали, чтобы, прежде чем покинуть Рим, она была выставлена хотя бы на две недели для публичного осмотра. В эти же годы на голландских ярмарках можно было купить картину за дешевую цену. А в Париже, в день выноса плащаницы (праздник тела господня), в определенном месте устраивались выставки картин молодых неизвестных художников. Со второй половины XVII века начинаются выставки Парижской Академии (сначала Palais Royal, а потом в салонах Лувра -- отсюда позднейшее название выставок-салонов) только для членов Академии. С середины XVIII века эти выставки организуются систематически, каждый год. Тогда же впервые появляется и систематическая критика выставок -- Ла Фон и Дидро.

Каковы же были методы воспитания художников в эпоху Возрождения? Леонардо в "Трактате о живописи" различает три подготовительные ступени и четвертую, высшую -- самостоятельное, свободное творчество мастера.

Первая ступень -- копирование работ выдающихся мастеров, сначала -рисунков и гравюр, потом -- картин и фресок. Были среди объектов копирования несколько таких, которые пользовались особой популярностью: цикл фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи во Флоренции, цикл фресок Синьорелли в Орвието, Сикстинский потолок

Микеланджело и некоторые другие. Эта система натаскивания молодых художников путем копирования шедевров вызывала иногда возражения в художественных кругах, но только во второй половине XVIII века Руссо выступил с резкой оппозицией против копирования образцов и объявил природу единственной настоящей школой художника. Эта идея была подхвачена романтиками и привела к радикальным реформам в художественном воспитании.

Вторая ступень -- зарисовки гипсовых слепков и мраморных статуй для изучения лепки, моделировки пластической формы. Иногда эти зарисовки делались при искусственном свете для овладения тонкостями светотени. Эта воспитательная тенденция в эпоху Возрождения поддерживалась увлечением античными образцами и все новыми и новыми археологическими находками. Достаточно вспомнить, какое огромное впечатление произвела на Микеланджело обнаруженная в 1506 году античная статуарная группа Лаокоона.

Наконец, третья и главная ступень -- рисование с натуры. Как мы уже говорили, альбомы с зарисовками натуры впервые появляются в конце XIV -начале XV века (Джованинно де Грасси, Пизанелло). Обычно это -- очень небольшие по размеру рисунки (возможно, пережиток средневековой миниатюры), изображающие только отдельные фигуры людей и животных, без базы и без всякого окружения. Но уже Леон Баттиста Альберти осуждает маленький размер и требует рисунков в натуральную величину: "В маленьком рисунке легко спрятать большую ошибку, тогда как в большом рисунке самая ничтожная ошибка тотчас же бросается в глаза". Леонардо значительно расширяет репертуар мотивов, которые молодой художник может включать в свои альбомные зарисовки: здесь и этюды мимики, и штудии драпировок, и пейзажи. Напротив, в эпоху маньеризма рисунок с натуры уступает место импровизациям и рисункам по памяти. Во всяком случае, для искусства XV и XVI веков характерно, что только тогда, когда молодой художник прошел все эти подготовительные стадии, он получает право работать над самостоятельными композициями.

Среди основных видов композиционных набросков и штудий с натуры, служащих подготовкой для будущей работы, следует отметить три главных варианта.

Во-первых, набросок (иначе кроки -- croquis), который может быть

подготовительным, но и совершенно самостоятельным, независимым от какой-либо будущей работы, своего рода художественный афоризм, который стремится не к полноте впечатления, а как бы к сгущенному знаку действительности. Главное очарование наброска--в его свежести и быстроте, главный его признак -индивидуальный почерк художника. Среди выдающихся мастеров наброска следует вспомнить Пармиджанино, Гейнсборо, Браувера, Рембрандта, Ватто, Тьеполо.

Во-вторых, эскиз, который всегда носит подготовительный характер к картине, гравюре, статуе, требует таких качеств, как главные композиционные линии, основные отношения масс, общее распределение света и тени. Эскиз может представлять собой обобщенный и концентрированный стержень композиции, но может быть и тщательно разработан в деталях. Если эскиз выполнен в размерах будущего оригинала (например, фрески), то такой эскиз носил название картона (при переносе композиции на стену его контуры прокалывались). До XV века существовал обычай делать только один эскиз со всеми деталями (для фрески или алтарной картины). Л.-Б. Альберти требует нескольких эскизов, и это становится обычаем для художников. Но методы у них при этом различные. Леонардо делал несколько вариантов, из которых выбирал лучший, по "го мнению. Рафаэль, напротив, последовательно разрабатывал один и тот же вариант. Различны и приемы композиционных эскизов у мастеров XVI века. Леонардо и Рафаэль пытаются сначала установить позы и движения фигур на обнаженных моделях, а потом уже драпируют их. Генуэзский живописец Лука Камбиазо геометризировал схему композиции, упрощал фигуры в виде кубов и многогранников. Тинторетто для изучения ракурсов и световых эффектов делал небольшие модели комнат, подвешивал к потолку маленькие восковые фигурки и освещал их свечками в окнах. Голландский классицист конца XVII века Герард Лересс советовал ученикам изучать мимику и движение действующих лиц на собственной фигуре у зеркала.

В-третьих, этюд, штудия, неразрывно связанный с изучением натуры. Это, прежде всего,-- выяснение не композиции в целом, а ее частных элементов, отчасти проверка своих сил, фиксация заинтересовавшего художника мотива, отчасти прямой материал для будущих работ. Художник может изучать в этюде и мимику, и движение, и пейзаж, и натюрморт, и цвет, и свет и т. п.

У каждого мастера есть свои предпочтения, свое отношение к наброску, эскизу и этюду. Есть мастера, которые главное внимание уделяют эскизу и наброску и гораздо меньше заняты этюдом (Рембрандт). Есть мастера, выполнившие за свою жизнь несколько тысяч этюдов (А. Менцель). Энгр считал композицию по-настоящему подготовленной, когда для нее выполнены сотни этюдов и все детали тщательно изучены. Напротив, Веласкес и Ф. Гальс почти не пользовались предварительными рисунками и этюдами и сразу приступали к работе над картиной. Леонардо да Винчи и особенно Ватто постоянно накапливали наблюдения в свои альбомы, не преследуя никаких специальных целей, но затем в нужный момент извлекали запечатленные в альбомах мотивы, необходимые для их композиций.

ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА

Печатная графика -- это самое актуальное из изобразительных искусств и вместе с тем наиболее доступное широким слоям общества искусство, которое теснейшим образом связано, с одной стороны, с идеологической пропагандой, с прессой и книгой и, с другой стороны, с хозяйственной деятельностью, с промышленностью, с рекламой, с печатным делом. Кроме того, в печатной графике больше, чем в каком-либо другом искусстве, заметна прямая связь между техникой и стилистикой.

Если подойти к печатной графике с точки зрения технических приемов, то она состоит из четырех основных технических элементов: 1. Доска, вообще поверхность, на которую наносится рисунок. 2. Инструменты. 3. Печатная краска. 4. Печатание. Соответственно материалу печатной доски и способам ее разработки различают три основных вида печатной графики.

I. Выпуклая гравюра. С поверхности доски удаляются при помощи вырезывания или выдалбливания все места, которые на бумаге должны выйти белыми, и, наоборот, остаются нетронутыми линии и плоскости, соответствующие рисунку -- на доске они образуют выпуклый рельеф. В эту группу входит гравюра на дереве (ксилография) и на линолеуме (однако известна как исключение и выпуклая гравюра на металле).

II. Углубленная гравюра. Изображение наносится на поверхность в форме углубленных желобков, царапин или борозд. В эти углубления попадает краска, которая под сильным давлением печатного станка

переносится на бумагу. Давление печатного станка оставляет по краям доски углубления на бумаге (Plattenrand), которые отделяют рисунок от полей. К этой группе относятся все виды гравирования на металле -- гравюра резцом, офорт и т. п.

III. Плоская гравюра на камне. Здесь рисунок и фон оказываются на одном уровне. Поверхность камня обрабатывается химическим составом таким образом, что жирная краска при накате воспринимается только определенными местами, передающими изображение, а на остальную часть поверхности краска не ложится, оставляя фон бумаги нетронутым,-- такова техника литографии. Кроме камня в плоской печати используются и алюминиевые дощечки -- так называемая альграфия.

Начнем наш обзор с гравюры на дереве, или ксилографии, как наиболее характерного вида выпуклой гравюры. На доску продольного распила (в Европе это груша или бук, позднее -- пальма; в Японии -- вишневое дерево) с гладко выструганной поверхностью, а иногда и покрытую слоем мела, художник наносит свой рисунок карандашом или пером. Затем художник или специальный резчик вырезывает особыми ножами и выдалбливает долотцами промежутки между линиями рисунка (то есть то, что на оттиске должно выйти белым или, во всяком случае, цвета бумаги). То же, что в оттиске превратится в черные линии и пятна, образует на доске своеобразные хребты выпуклого рельефа. Во время вырезывания гравюры на дереве резчик держит нож крепко в кулаке почти вертикально по отношению к доске и ведет его на себя. На отпечатке изображение получается обратным (как бы в зеркальном отражении) по отношению к изображению на рисунке, то есть то, что в рисунке находилось справа, в отпечатке будет слева, и наоборот.

В досках продольного сечения, которые применяли ксилографы на ранних этапах развития, волокна идут сверху вниз. В этом направлении легко резать доску; напротив, трудно в поперечном направлении, но еще труднее, главное, опаснее -- в диагональном направлении, так как тогда надо остерегаться, чтобы волокна не отклоняли линии и чтобы линию вообще не "зарезать". Вследствие этих трудностей в старой ксилографии мы встретим больше прямых и острых линий, чем округленных, волнистых и диагональных. Для ксилографии характерны отчетливость и некоторая обособленность линий; чем больше в рисунке мелочей, переходов, скрещивания линий, тем труднее для резчика и тем

менее выразительна ксилография.

Печатали гравюры на дереве чаще всего на бумаге (очень редко на пергаменте) обычной типографской краской, печатали от руки или простым типографским прессом. Печатание ксилографии не требовало такой тщательности и внимания, как печатание гравюры на металле. Вместе с тем печатание гравюры на дереве полностью соответствовало процессу печатания книжного набора, поэтому можно утверждать, что ксилография -- наиболее естественная, наиболее органическая техника для украшения книги, для книжной иллюстрации.

Одно из важных преимуществ гравюры на дереве заключается в очень большом количестве (несколько тысяч) хороших, ясных отпечатков с одной и той же доски. Поэтому справедливо будет сказать, что гравюра на дереве является самой простой, самой дешевой, демократической техникой печатной графики, предназначенной для очень широкого потребления. Вместе с тем ксилографии присуща известная двойственность, дуализм разделения труда: художник рисует свою композицию на бумаге, специалист-резчик режет рисунок на деревянной Доске (правда, в старое время были и исключения, когда рисовальщик и резчик соединялись в одном лице; особенно же это единство характерно для Новейшего времени -- с конца XIX века). Это разделение труда, с одной стороны, увеличивало популярность гравюры на дереве, с другой же стороны, заключала в себе в некоторую опасность потери единства стиля: или рисовальщик мог ставить перед собой задачи, не соответствующие специфике ксилографии, или резчик не улавливал намерений рисовальщика. В какой-то мере можно утверждать, что в дуализме гравюры на дереве скрыта одна из причин ее упадка в XVI веке.

Другой дефект гравюры на дереве -- чрезвычайная трудность исправлений, корректур в вырезывании на доске рисунка: достаточно самой маленькой ошибки, для того чтобы необходимо было вырезать целый кусок из доски и точно вклеить новый кусок с правильным рисунком.

Есть основания думать, что ксилография является древнейшей формой печатной графики и раньше всего возникла в Китае. Ранние образцы китайской гравюры-- это оттиски печатей на бумаге, относящиеся к первым векам нашей эры и представляющие собой размножение образцов буддийской иконографии, Старейшие же

образцы художественной китайской ксилографии вышли в свет в 868 году-- это иллюстрации к "Сутра" (буддийская культовая книга). Позднее китайские ксилографы перешли от культовых изданий к иллюстрированию книг по истории и к репродуцированию картин.

В Европе использование ксилографии для отпечатков с художественной целью, по-видимому, технически связано с печатанием тканей посредством деревянных шаблонов (так называемая "набойка", техника которой, вероятно, тоже идет с Востока). Первое использование ксилографии в Европе для графических отпечатков относится к концу XIV -- началу XV века. Возможно, что здесь важным стимулом послужило начало изготовления дешевой бумаги вместо дорогого пергамента. Появление дешевой бумаги в XIV веке, печатная ксилография около 1400 года, книгопечатание подвижными буквами около 1450 года -- все это этапы одного процесса демократизации и популяризации культуры и искусства, стремление к наглядному оптическому воспитанию и пропаганде. Сначала речь идет главным образом о религиозной пропаганде -ксилографическим способом печатаются лубочные иконы, всякого рода священные изображения. Скоро появляются и светские интересы -- начинают печатать игральные карты. А в эпоху крестьянских движений агитационная графика достигает наибольшего размаха, печатают лубочные изображения, иллюстрированные брошюры, сатирические листки. Вместе с тем гравюра становится товаром, свободно продающимся на рынке (жена Дюрера ездила на ярмарку для продажи гравюр своего мужа). Все это заставляет думать, что "изобретение" ксилографии нельзя связывать с личностью определенного художника -- она медленно созревала в ремесленной среде.

Своеобразной предтечей ксилографии из эпохи поздней готики и ее соперником в течение всего XV века следует назвать так называемую пунсонную, или выемчатую, гравюру ("Schrotschnitt"), "Шротшнитт" представляет собой выпуклую гравюру на металле, создаваемую с помощью точек, звездочек, сложной сети решетчатых линий, которые в отпечатке оказываются светлыми штрихами и пятнами на темном фоне. Эта очень сложная техника достигает своеобразных, декоративно-орнаментальных эффектов, часто с диковинным, экзотическим оттенком. Но главное своеобразие "пунсонной" гравюры в отличие от ксилографии заключается в том, что здесь мы имеем дело со светлым

рисунком на темном фоне (поэтому "пунсонную" гравюру иногда называют "белой" гравюрой-- "Weischnitt"). Эта идея светлого, белого рисунка на темном фоне потом неоднократно возвращается (в рисунке XVI века, цветной ксилографии, у Сегерса в его "лунных" офортах) и в конечном счете определяет собой возрождение ксилографии на новой технической основе в начале XIX века (Томас Бьюик).

Старейшие образцы европейской ксилографии относятся к концу XIV века и выполнены главным образом в Южной Германии (однако старейшая датированная гравюра на дереве, изображающая св. Христофора, помечена 1423 годом). Листы эти известны только в одном экземпляре (уники), посвящены религиозной тематике, выполнены только контурными линиями и часто раскрашены от руки. Постепенно в них появляется штриховка, выполняющая, однако, не задачи пластической лепки, а чисто декоративные функции. Эти старейшие немецкие гравюры на дереве по своему стилистическому эффекту (особенно благодаря раскраске) всего более сближаются с живописью на стекле, с цветными витражами.

Переход от этих уникальных листов к многотиражной и иллюстративной ксилографии представляют так называемые "блоковые", или "колодковые", книги (Blockbecher), то есть серия картинок с короткими пояснениями, где и буквы текста, и относящиеся к нему изображения вырезаны и напечатаны с одной деревянной доски. Время расцвета "блоковых" книг -- 50--60-е годы XV века; их содержание имеет по преимуществу религиозно-дидактический характер Biblia Pauperum, "Искусство благочестиво умирать", Десять заповедей и т. п.). Есть основание предполагать, что печатание изображений предшествовало печатанию книг. Отсюда можно сделать вывод, что народные массы более восприимчивы к изображенному, чем к написанному содержанию; народная книга, как и детская книга,-- это прежде всего книга с картинками.

Только после изобретения подвижного алфавита гравюра на дереве отделяется от текста и превращается в подлинную иллюстрацию, сопровождающую текст. Первая книга, напечатанная подвижными буквами и снабженная ксилографическими иллюстрациями, была издана в Бамберге, в типографии Пфистера, в 1461 году (под названием "Edelstein" -- драгоценный камень). Примерно к периоду 1470--1550 гг. относится первый расцвет ксилографии и гармоническое объединение

текста с иллюстрациями. Это содружество книги и ксилографии нарушается в XVII и отчасти XVIII веке, и затем в начале XIX века следует новое возрождение ксилографии.

В Германии наибольший расцвет и популярность ксилографии падает на первую треть XVI века. Два мастера определяют вершину этого расцвета -Альбрехт Дюрер и Ганс Гольбейн Младший.

Дюрер одинаково мастерски проявил себя и в гравюре на дереве, и в гравюре на меди; он одинаково блестяще владел композицией как в отдельном листе, так и в больших повествовательных циклах, в которых новозаветная тематика сплеталась с современными проблемами ("Апокалипсис", "Страсти Христовы", "Жизнь Марии" и др.).

Дюрер редко брался за нож гравера, но всегда сам рисовал на доске и очень следил за резчиком, стремясь подчинить его приемы своей концепции. И в этом смысле он оказал большое влияние на технику ксилографии. О том, как тонко Дюрер чувствовал специфический язык графических техник, ярко свидетельствует сравнение изображенных им одинаковых тем и мотивов в гравюре на меди и на дереве ("Страсти" и др.): если в гравюре на меди художник стремился прежде всего к пластической лепке формы и последовательно проведенной градации освещения, то в гравюре на дереве его главная задача -напряженная выразительность линий. Точно так же есть значительное различие между ранними ксилографиями Дюрера и теми, которые он выполнил в конце своей деятельности. В ранних гравюрах на дереве изображения больше подчиняются плоскости листа, в них более разнообразный штрих, то узловатый и сучковатый, то с короткими и длинными завитками; напротив, в поздних произведениях мастера его графический язык становится проще и мощнее, в композиции большее значение приобретают объем и свет.

Ганс Гольбейн Младший, испытавший сильное влияние итальянского классического стиля,-- выдающийся мастер книжной иллюстрации. Его главные произведения в области ксилографии -- два знаменитых цикла иллюстраций -- к Библии и к "Пляске смерти" ("Totentanz"). Они отличаются чрезвычайной наглядностью и динамикой рассказа, простотой и точностью пластического языка и сильной социальной и антиклерикальной тенденциями.

В Италии эпохи Возрождения ксилография не получила такого глубокого развития, как в Германии, хотя и была известна почти с

начала XV века в виде игральных карт, орнаментальных украшений, календарей, изображений святых. Наиболее крупным центром итальянской ксилографии являлась Венеция, и именно там была издана иллюстрированная книга, которую можно считать одним из самых своеобразных и совершенных произведений печатного искусства -- мы имеем в виду вышедшую в 1499 году у венецианского печатника Альдо Мануцио книгу, так называемое "Истолкование снов" ("Hypnerotomachia Polifili") Франческо Колонна. Диковинное, утопическое содержание книги сочетается с чрезвычайной простотой и лаконизмом графического языка -- обилием белых плоскостей, простыми, контурными линиями, тонким созвучием текста с иллюстрациями и характера букв с форматом книги. К сожалению, несмотря на усилия ученых, до сих пор не удалось установить имя художника (монограмма с буквой "B", очевидно, имеет в виду резчика).

Североитальянская, особенно венецианская, ксилография теснейшим образом связана с рисунками пером и находилась под несомненным влиянием Тициана. Для венецианской ксилографии XVI века характерен смелый, свободный, несколько грубоватый штрих (Николо Больдрини) или же широкие, черные плоскости, расчлененные с помощью белых линий и полос (Джузеппе Сколари). И в том и в другом случае заметна тенденция не столько выявить специфику резьбы по дереву, сколько добиться более или менее точной имитации рисунка пером и кистью.

Отчасти, по-видимому, в соревновании с рисунком тушью или кистью возникло в Европе XVI века изобретение цветной ксилографии, или кьяроскуро. Техника цветных отпечатков с деревянных досок для украшения тканей (набойка), как мы знаем, была давно известна на Востоке, а с XIV века и в Европе. Но когда и где изобретена цветная ксилография на бумаге? Возможно, что раньше всего цветная ксилография появилась в Китае (известны отпечатки китайской гравюры на дереве со многих досок, без черного контура, нежными красочными пятнами).

В Европе цветная ксилография раньше всего была создана в Германии: 1507 годом датирована цветная деревянная гравюра Л. Кранаха, несколько позднее (1512) цветные доски применяли в содружестве живописец и рисовальщик Бургкмайр и резчик Иост де Негкер. Y в Германии XVI века цветная гравюра на дереве имела

случайный, эпизодический характер. Напротив, в Италии XVI века цветная ксилография получила гораздо более широкое распространение и более яркий расцвет.

Изобретатель итальянской цветной ксилографии Уго да Карпи получил в 1516 году от венецианской Синьории патент на исполнение гравюры "светотенью" (chiaroscuro). Это был совершенно новый тип тональной ксилографии, основанной не на линии, а на пятне, на контрастах света и тени. Уго да Карпи печатал с двух, трех и более досок, причем одна доска (не всегда) репродуцировала контурный рисунок, а другие -- те части композиции, которые должны были получить определенный тон; светлые места не печатались белой краской, а вырезывались в одной из досок. При этом каждая из трех последовательных работ -- нанесение рисунка на доску, вырезывание и печатание -- выполнялась особым мастером.

Своеобразие итальянского кьяроскуро ("Улов рыбы" по Рафаэлю, "Диоген" по Пармиджанино и др.) заключалось не в многоцветности, а в тонких градациях одного тона -- серого, бурого, зеленоватого и т. п. Уго да Карпи имел продолжателей как в Италии (Антонио да Тренто, Андреа Андреани), так и в Голландии, где Гольциус создал ряд ксилографии в технике кьяроскуро, выделяющихся как комбинацией различных цветов, так и градациями одного тона. Однако уже в XVIII веке техника кьяроскуро переживает полный упадок.

Напротив, чрезвычайно длительный и яркий расцвет цветная ксилография пережила в Японии. Основное отличие японской ксилографии от европейской заключается в более тесной связи японской гравюры с каллиграфией. А отсюда вытекает гораздо большее значение выразительного и эмоционального языка линии и пятна и отсутствие у японских граверов интереса к изображению пространства и полное их пренебрежение к светотени. Кроме того, в японской гравюре, быть может, еще более резко, чем в европейской, выражен контраст между художником, который дает рисунок, и резчиком.

Расцвет японской ксилографии начинают обычно с Моронобу, пользовавшегося контрастом черно-белого и умевшего извлекать из линий и пятен декоративное звучание. По-видимому, художник Масанобу в 1743 году первый применил печатание в два цвета (розовый и зеленый), а около 1764 года целая группа художников, работавших в Эдо и принадлежавших к направлению "укие-э" (обыденная жизнь),

стала создавать многоцветные гравюры с нескольких досок. На этой почве возникает искусство таких выдающихся мастеров японской цветной ксилографии XVIII века, как Харунобу, художника, создававшего нежные образы женщин в пронизанных поэтическим настроением пейзажах, Утамаро, стремившегося к индивидуализированным женским образам и утонченным, переливчатым тонам колорита, и Сяраку, специализировавшегося на изображении экспрессивных, полных эмоционального напряжения портретов актеров.

В XIX веке японская цветная ксилография становится еще богаче и разнообразнее в творчестве Хокусая, которому подвластно изображение реального мира во всем его многообразии. Особенно выдающихся результатов Хокусай достигает, с одной стороны, в альбомах "Манга", где заносит на бумагу все, что попадает в поле его зрения (архитектура и орнамент, деревья и травы, люди и животные в различных позах и движениях и т. д.), а с другой стороны, в циклах пейзажей "Мосты", "36 видов горы Фудзи" и др., поражающи" не только своеобразием каждого отдельного пейзажа, но и мастерством, с которым прослеживаются последовательные изменения одного и того же мотива в связи с изменяющейся обстановкой, окружением, освещением и т. п. Нет никакого сомнения, что если Хокусай многому научился у европейских живописцев и графиков, то и сам он оказал сильнейшее воздействие на развитие художественных методов европейского искусства (достаточно вспомнить такой цикл Клода Моне, как "Стога сена" или "Руанский собор"). Еще более тесные связи протягиваются между европейским искусством и творчеством Хиросиге, последним из старых мастеров японской цветной ксилографии.

Возвращаясь к европейской гравюре, следует прежде всего отметить, что после яркого расцвета ксилографии в первой половине XVI века наступает несомненный упадок европейской гравюры на дереве в XVII и XVIII веках. Можно назвать несколько причин; так или иначе содействовавших этому упадку. Прежде всего уже упомянутый нами дуализм рисовальщика и резчика, прекрасно использованный в японской цветной ксилографии, очевидно, мало соответствовал методу европейских художников, так как отрывал рисовальщика от особенностей материала и технических приемов. Упадку гравюры на дереве в. это время способствовала также все растущая потребность в

репродукционной графике, которая могла бы воспроизводить картины, статуи, памятники архитектуры, а для этих целей в те годы гораздо более пригодна была углубленная гравюра на меди. Наконец, невыгодным для ксилографии было и соперничество с появившейся в XVII веке новой техникой офорта, которая удовлетворяла потребность художника в фиксации беглых впечатлений и где художник мог рисовать непосредственно на доске без промежуточного звена -- резчика-ремесленника.

Некоторым рубежом между старой и новой гравюрой на дереве в Западной Европе может служить вышедшее в свет в 1766 году руководство по ксилографии, составленное французским резчиком, мастером заставок и концовок Папильоном. В своем руководстве Папильон отстаивал целый ряд преимуществ гравюры на дереве и главными среди них считал возможность одновременно печатать книжный набор и гравюры-иллюстрации, удешевление процесса печатания и более высокий тираж издания. Единственное, чего еще не хватает ксилографии, по мнению Папильона,-- это гибкости и эластичности техники.

Этот важный технический переворот был сделан на рубеже XVIII и XIX веков английским гравером Томасом Бьюиком. Два основных момента следует выделить в реформе Бьюика: во-первых, дерево другого сорта и распила и, во-вторых, другой инструмент гравирования. 'Эти новые приемы Бьюика сделали технику ксилографии и более легкой, и более разнообразной. Для того чтобы удобнее было резать, Бьюик берет дерево не мягкое, а твердое (сначала бук, а потом пальму), и притом не продольного, а поперечного распила (так называемое торцовое дерево, где волокна идут перпендикулярно к поверхности разреза). Эта твердость и однородность поверхности позволила Бьюику отказаться от традиционного инструмента ксилографа -- ножа и перейти к инструментам гравюры по металлу -- резцам, штихелям разной формы, в результате чего он получил возможность с легкостью проводить любые линии в любых направлениях. Но всего удобней для материала и инструментов Бьюика оказалась техника процарапывания тонкой сети линий и точек, которые в отпечатке должны оставаться белыми, техника, по своему эффекту несколько напоминающая "выемчатую" гравюру на металле (Schrotschnitt): моделировка формы не черными линиями на светлом фоне, а светлыми линиями -- на темном; и

даже не столько линиями, сколько тонами, переходами света и тени (поэтому ксилографию, использующую технику Бьюика, стали называть "тоновой" гравюрой).

Не обладая большим художественным дарованием, Т. Бьюик мастерски владел всеми приемами своей новой техники, особенно в небольших листах чисто иллюстративного характера ("История британских птиц", "История четвероногих"). Именно благодаря этому его изобретение быстро завоевало популярность. Книжная иллюстрация 30--40-х годов XIX века во всех странах Европы пошла по пути Бьюика (например, иллюстрации Жигу к "Жиль Блазу" или Жоанно и других).

В конце XIX века экономическое преимущество тоновой ксилографии -деревянное клише -- превращает ее в наиболее распространенную репродукционную технику. При этом производственные мастерские (в Париже, Лейпциге), изготовляющие репродукционную тоновую ксилографию, работают чисто фабричным способом, как бы совершенно забывая о том, что исходным пунктом была работа резцом по дереву: зритель уже не видит не только линий, но даже точек, которые все сливаются для него в одну сплошную поверхность "тона". Так техника ксилографии все более приближается к фотомеханической репродукции (то есть сетчатой цинкографии и фототипии по принципу выпуклой печати), которая получает распространение в 90-х годах прошлого века, -иными словами, ведет к победе машинной техники над кустарной, ремесленной.

Но как раз в это же самое время, в конце XIX века, как бы в виде протеста против механизированной репродукционной ксилографии происходит возрождение станковой гравюры на дереве, а потом и на линолеуме, а вместе с тем художник вновь совмещает в одном лице и рисовальщика и резчика по дереву.

Новые искания в ксилографии связаны с именами целого ряда художников в разных странах: в Англии--Никольсона и Обри Бердслея, во Франции -- Гогена, Валлотона, Лепера, в Норвегии -- Мунка, в России -- А. Остроумовой-Лебедевой, В. Фалилеева, а затем в особенности В. Фаворского, П. Павлинова, А. Кравченко, А. Гончарова и многих других.

Эти новые искания идут в самых различных направлениях. Прежде всего это -- отказ от виртуозных приемов, от ослепительной ловкости ксилографов XIX века и стремление как бы вернуться к более

архаическим методам гравюры на дереве, а тем самым уничтожить дуализм рисовальщика и резчика. Вместе с тем многие мастера новой ксилографии наряду со своеобразным возвращением к традициям Дюрера и итальянского кьяроскуро стремятся использовать нововведения Бьюика (белый штрих, тон). Большая группа ксилографов исходит не из светлого фона дерева, а из черной, покрытой краской доски и из нее, с помощью пятен и узоров, так сказать, освобождает, извлекает композицию (Валлотон, Мунк). Линий у них почти нет, они оперируют главным образом пятнами, контрастами черных и белых силуэтов. Некоторые из них стремятся использовать специфические особенности материала: например, Гоген или Мунк извлекают художественные эффекты из неровной поверхности доски, рисунка древесных волокон и т. п. Но при всем сходстве некоторых приемов они добиваются совершенно различных результатов: гравюры Мунка насыщены трагически-экспрессивным содержанием, напротив, Валлотон стремится, скорее, к декоративному воздействию. Есть среди мастеров новейшей ксилографии и такие, которые воскрешают приемы последовательного развития образа в рассказе, в цикле гравюр (Ф. Мазерель в Бельгии).

Очень близкой к ксилографии является и гравюра на линолеуме, вошедшая в употребление в Новейшее время. Гравюра на линолеуме тоже относится к высокой печати и пользуется теми же инструментами (ножом, стамеской). Линолеум как материал обладает иными художественными возможностями, чем дерево, он дешевле, годится для больших форматов и особенно пригоден для цветной гравюры (Фалилеев, Захаров, Голицын, Мендес, Паккард и другие). Однако в приемах гравюры на линолеуме, которая развивает и усиливает наиболее распространенную манеру новейшей ксилографии (Лепер и другие) с ее сочетанием динамических линий и живописных пятен, менее чувствуется язык резца. Основной дефект новейшей ксилографии и линогравюры -- слишком резкий контраст черного и белого, нарушающий единство книжной страницы и заставляющий буквы казаться слишком слабыми,-- особенно заметен в книжной иллюстрации. Именно поэтому наиболее выдающиеся мастера книжной иллюстрации (Фаворский, Кравченко) ищут более разнообразные и гибкие приемы -- сочетания линий и пятен, контрастов и переходов, черных и белых штрихов.

Можно ли говорить о специфических особенностях ксилографии, о присущих ей особых стилистических основах? Разумеется, каждая эпоха выдвигает свои требования к деревянной гравюре, ставит перед ней особые задачи. И все же есть объективные признаки, критерии, есть особые требования материала, инструментов и техники, которые свойственны именно ксилографии.

Особенно ясно это проявляется при сравнении ксилографии (высокой печати) с резцовой гравюрой (глубокой печатью). Ксилографии в общем свойствен суровый, несколько угловатый и узловатый стиль, склонный к преувеличению и обобщению и тяготеющий к острому, экспрессивному образу. Напротив, стиль гравюры на металле -- мягкий, гибкий, утонченный, стремящийся к сочной полноте. Ксилографии почти недоступны тонкие, нежные черные линии и густая сеть перекрестных штрихов, создающая в гравюре на металле постепенные переходы света и тени. Вместе с тем в ксилографии представляется естественным стремление черной линии превратиться в белую. Характерно также, что светлое пятно в деревянной гравюре кажется более светлым, чем в гравюре на металле. Наконец, следует подчеркнуть, что дерево -- материал, так сказать, более упрямый, чем металл: он требует от художника большего соблюдения своей естественной логики, тогда как работа в гибком, податливом металле поощряет известное насилие над материалом.

Обращаемся ко второй основной группе печатной графики -- к углубленной гравюре на металле. По сравнению с выпуклой гравюрой углубленная гравюра гораздо разнообразнее и богаче целым рядом самостоятельных вариантов. Их общий признак заключается в том, что рисунок врезывается в доску и при печатании краска удерживается в бороздках. Кроме того, от сильного давления при печатании на отпечатках ясно сохраняются следы краев доски (так называемый Plattenrand). Все варианты углубленной печати объединяются одним и тем же металлом (обычно -- медной доской) и одинаковым процессом печатания. Различаются же они способами создания рисунка на доске. При этом надо учитывать три основных вида глубокой печати: механический (куда входят резцовая гравюра, сухая игла, меццо-тинто), химический (офорт, мягкий лак, акватинта) и смешанную технику (карандашная манера и пунктир).

Древнейшая из техник глубокой печати -- так называемая резцовая

гравюра. Рисунок рисуют в металле особым инструментом -- резцом или штихелем, причем его ручка крепко лежит в ладони резчика и он режет не "на себя" (как ксилограф, мастер обрезной гравюры ножом), а "от себя". Доска во время работы лежит на подушке (обычно кожаном мешке, наполненном песком), которую можно поворачивать для получения волнообразных и округлых линий. Штихель при резьбе поднимает как бы стружки металла, и вместе с тем возникают выступы, кромки (barbes) по краям борозды. Эти барбы уравнивают "гладилкой", или "шабером" (трехгранным ножом). Тем же инструментом удаляют вообще всякие нежелательные линии.

Естественно, что материал и инструмент определяют иную технику углубленной гравюры, чем та, с которой мы познакомились в ксилографии. Особенность резцовой гравюры заключается в тонких линиях, проводимых штихелем (причем каждая линия начинается и кончается сужением и острием), и в богатстве и разнообразии штриховки, которую можно варьировать с помощью нажимов и вширь, и вглубь, получая различные эффекты моделировки, градации блеска тона, силы рельефа и т. п. Вместе с тем можно назвать еще две стилистические особенности резцовой гравюры: во-первых, жаждая плоскость должна разбиваться на линии и точки, во-вторых, в резцовой гравюре господствует ритмический, закономерный штрих" включенный в строгую систему параллельных и перекрестных линий, соответствующих форме предмета. В начале XIX века вместо медной доски стали употреблять стальную. Преимущество стальных досок заключается в том, что они позволяли неограниченное количество отпечатков. Зато стальную доску гораздо труднее обрабатывать -на ней можно проводить не борозды, а только царапины, отчего в отпечатках гравюры на стали нет сочности, глубины отпечатка с медной доски, господствует суховатый, серый тон. Поэтому от употребления стали отказались, когда был изобретен гальванический способ "осталивания" медной доски.

Печатание резцовой гравюры имеет свою специфику. Для того чтобы краска лучше проникла в самые малые углубления, проделанные резцом, на согретую доску с рисунком тампоном равномерно накладывают краску. Потом краску стирают с гладких частей доски (которые в отпечатке останутся белыми), оставляя ее только в бороздках. Печатают особым прессом, для каждого отпечатка

возобновляя краску. Искусство печатания заключается главным образом в правильном дозировании краски и в умении ее стирать. Поэтому мастера резцовой гравюры (в отличие от ксилографов) стремятся взять печатание в свои руки для более полной реализации своих стилистических намерений.

От постоянного снимания краски медная доска понемногу стирается -более тонкие линии становятся плоскими, а затем и вовсе исчезают. Поэтому не все отпечатки с одной доски обладают одинаковым качеством -- первые лучше последующих. В среднем с одной доски резцовой гравюры можно получить до трехсот хороших отпечатков. Стертую доску можно ретушировать, но новые линии не совсем точно повторяют старые, поэтому ретушированные отпечатки отличаются от оригинальных и меньше ценятся.

Чтобы проверить эффект рисунка, художники часто делают так называемые пробные отпечатки до полного окончания работы. Пробные оттиски выдающихся мастеров высоко ценятся прежде всего за их редкость, но, может быть, не меньше за их свежесть, за возможность проникнуть в процесс работы художника.

В процессе работы над гравюрой художник часто меняет рисунок и композицию, уничтожает одни линии и заменяет их другими, иначе распределяет свет и тени и т. п., причем фиксирует эти последовательные перемены в ряде оттисков. Такие оттиски (их бывает до десяти и даже больше), которые как бы констатируют эволюцию гравюры, называют "состояниями". Различают также отпечатки "до подписи" (художника) и "до адреса" (издателя). Отличие цены первого и последнего отпечатков может быть очень большим. Кроме того, в ходе работы некоторые художники делают на полях легкие наброски (нечто вроде "пробы пера", фиксирующей внезапно мелькнувшее видение фантазии). Эти "ремарки", зафиксированные в пробных отпечатках, потом уничтожаются.

Очень сложная, мелочная техника резцовой гравюры, требующая от гравера очень много времени и физических усилий, точности и огромного внимания, побудила художников искать иных, более гибких и подвижных приемов углубленной печати, более соответствующих непосредственному выражению замысла художника. Такими приемами явились сухая игла, офорт (в буквальном смысле "крепкая водка").

Сухая игла, холодная в отличие от "горячей" техники в офорте, где

она подкреплена действием кислоты, представляет собой стальную иглу с острым наконечником. Этой иглой рисуют на металле так же, как металлическим грифелем на бумаге. Сухая игла не врезывается в металл, не вызывает стружек, а царапает поверхность, оставляя по краям небольшие возвышения, кромки (барбы). Эффект сухой иглы основан именно на том, что в отличие от резцовой гравюры эти барбы не снимают гладилкой и в отпечатке они оставляют черные бархатистые следы.

Одним из самых ранних, но эпизодических образцов сухой иглы являются три гравюры, выполненные в 1512 году Дюрером. Однако и сам Дюрер отказывается в дальнейшем от этой техники, и вообще она на целое столетие исчезает из поля зрения графиков. Объясняется это, по-видимому, тем, что сухая игла допускает очень небольшое количество отпечатков (двенадцать-пятнадцать), так как барбы, определяющие главный эффект гравюры, скоро стираются. Может быть, именно поэтому некоторые старые мастера (в XVII веке) применяли сухую иглу только в сочетании с другими техниками, например с офортом (мягкий, тональный эффект барб особенно мастерски использовал в своих офортах Рембрандт). Только в XIX веке, когда "осталивание" медной доски сделало возможным закрепление барб, художники стали обращаться к сухой игле в чистом виде (среди мастеров сухой иглы назовем Элле, Г. Верейского).

Основной принцип офорта, отличающий его от резцовой гравюры и сухой иглы, заключается в том, что прорезывание линий металлическими инструментами сопровождается и усиливается травлением кислотой. Согретую доску покрывают тонким слоем грунта, особого лака (для его изготовления существуют разные рецепты -- обычно в него входит смесь воска, смолы, асфальта), который не разъедается кислотой. После этого доска слегка коптится. На этом темном фоне художник рисует различными острыми иглами, освобождая те линии-углубления, которые потом протравливаются до желаемой глубины. Поправки и ретуши здесь очень легки -- достаточно только покрыть лаком неправильные и ненужные линии. Кислота выедает свободную от лака поверхность доски тем сильнее, чем дольше продолжается процесс травления.

В начале XVII века французский график Жак Калло применил прием "перекрытия", или повторного травления: те места доски,

которые уже протравлены достаточно, покрываются лаком и подвергаются новому травлению. Таким образом художник достигал более гибкой градации света и тени, мягких переходов воздушной перспективы. Следует отметить, что в отличие от штриха, проводимого штихелем, травленая линия обладает везде одинаковой толщиной и не имеет острия. Отчасти именно поэтому художники часто дополняли офорт резцом, сухой иглой, подчеркивая тени, и т. п. Легкость и гибкость техники, комбинация с сухим ("холодным") инструментом сделали офорт любимым орудием выдающихся графиков. Разновидностью офорта является так называемый мягкий лак. По-видимому, он был изобретен в XVII веке, но настоящую популярность приобрел в второй половине XIX века. К обычному офортному грунту примешивается сало, отчего он становится мягким и легко отстает. Доска покрывается бумагой, на которой рисуют твердым тупым карандашом. От давления карандаша неровности бумаги прилипают к лаку, и, когда бумага снимается, она уносит частицы отставшего лака. После травления получается сочный зернистый штрих, напоминающий карандашный рисунок. Драматизм мрачных сцен рабочего быта, которым веет от произведений Кэте Кольвиц, в значительной мере связан с теми эффектами, которые художница извлекает из мягкости лака.

К концу XVII --началу XVIII века относится появление новых видов углубленной гравюры, связанных не столько со штрихом, сколько с пятном, с тональными отношениями, со сложной картинной композицией. Все эти виды гравюрной техники обладают высокими декоративными качествами, делающими их чрезвычайно пригодными для украшения стен. Кроме того, все они отлично приспособлены для репродукционных целей, для воспроизведения образцов живописи и рисунка.

Так, например, особой разновидностью офорта является акватинта. Ее изобретателем считают французского художника Жана-Батиста Лепренса (1765). Эффект, которого он добивался своим изобретением, очень похож на полутона рисунка тушью с отмывкой.

Техника акватинты -- одна из самых сложных. Сначала на доске травится обычным путем контурный очерк рисунка. Потом снова наносится травильный грунт. С тех мест, которые в отпечатке должны быть темными, грунт смывается раствором, и эти места запыливаются

асфальтовым порошком. При подогревании порошок плавится таким образом, что отдельные зерна пристают к доске. Кислота разъедает поры между зернами, получается шероховатая поверхность, дающая в отпечатке равномерный тон. Повторное травление дает более глубокие тени и переходы тонов (при этом, разумеется, светлые места закрываются лаком от кислоты). Помимо описанной здесь техники Лепренса существуют и другие способы акватинты. При этом следует отметить важное отличие эффекта акватинты от другой техники, с которой мы сейчас познакомимся и которая носит название "меццо-тинто": в акватинте переходы тонов от света к тени происходят не мягкими наплывами, а скачками, отдельными слоями. Способом акватинты часто пользовались в сочетании с офортом или с резцовой гравюрой, а иногда в соединении с цветным печатанием. В XVIII веке акватинту применяли главным образом в репродукционных целях. Но были и выдающиеся оригинальные мастера, которые достигали в акватинте замечательных результатов. Среди них на первое место нужно поставить Ф. Гойю, который извлекал из акватинты, часто в сочетании с офортом, выразительные контрасты темных тонов и внезапные удары светлых пятен, и французского художника Л. Дебюкура, цветные акватинты которого привлекают глубиной и мягкостью тонов и тонкими цветовыми нюансами. После некоторого ослабления интереса к акватинте в XIX веке она переживает новое возрождение в XX веке (Нивинский, Доброе и другие). Если мягкий лак и акватинта представляют собой разновидность офорта, то меццо-тинто, или "черная манера", является разновидностью резцовой гравюры.

Технику гравирования "черной манерой" изобрел не художник, а дилетант -- немец Людвиг фон Зиген, живший в Амстердаме и находившийся под сильным воздействием светотеневых контрастов в живописи Рембрандта. Его самая ранняя гравюра, выполненная в технике меццо-тинто, относится к 1643 году. Стилистически меццо-тинто можно уподобить рисунку белым штрихом, так как эта техника гравюры основана на принципе вырабатывания светлого из темного, причем она оперирует не линией, а пятном, непрерывными, текучими переходами света и тени (в буквальном смысле слова меццо-тинто означает полутон).

В технике меццо-тинто доска подготавливается особым инструментом "качалкой" -- дугообразным лезвием, усеянным тонкими

и острыми зубцами (или лопаточкой с закругленной нижней частью), таким образом, что вся поверхность доски становится равномерно шероховатой или зернистой. Покрытая краской, она дает ровный густой бархатисто-черный отпечаток. Затем остро отточенной гладилкой (шабером) начинают работать от темного к светлому, постепенно сглаживая шероховатости; на местах, которые должны быть совершенно светлыми, доска полируется начисто.

Так посредством большей или меньшей шлифовки достигаются переходы от яркого светового блика до самых глубоких теней (иногда для подчеркивания деталей мастера "черной манеры" применяли резец, иглу, травление).

Хорошие отпечатки меццо-тинто являются редкостью, так как доски скоро изнашиваются. Мастера меццо-тинто редко создавали оригинальные композиции, ставя перед собой главным образом репродукционные цели. Своего наибольшего расцвета меццо-тинто достигает в Англии XVIII века (Ирлом, Грин, Уорд и другие), становясь как бы национально-английской графической техникой и создавая мастерские воспроизведения живописных портретов Рейнольдса, Гейнсборо и других выдающихся английских портретистов.

Комбинация резцовой гравюры с офортом вызвала к жизни в XVIII веке еще два вида углубленной гравюры.

Карандашная манера несколько напоминает мягкий лак. В этой технике гравюра изготовляется на офортном грунте, обрабатывается разными рулетками и так называемым матуаром (своего рода пестиком с зубцами). После травления линии углубляются резцом и сухой иглой непосредственно на доске. Эффект отпечатка очень напоминает широкие линии итальянского карандаша или сангины.

Особенное распространение карандашная манера, предназначенная исключительно для репродукционных целей, получила во Франции. Демарто и Бонне мастерски воспроизводят рисунки Ватто и Буше, печатая свои гравюры или сангиной, или в два тона, причем Бонне, подражая пастели, иногда применял еще белила (для того чтобы получить тон еще более светлый, чем бумага).

Пунктир, или точечная манера,-- прием, известный уже в XVI веке и заимствованный у ювелиров: его применяли для украшения оружия и металлической утвари. Пунктир тесно соприкасается с карандашной манерой, но вместе с тем стилистически близок и к меццо-тинто, так как

оперирует широкими тоновыми пятнами и переходами.

Техника пунктира представляет собой сочетание резцовой гравюры с офортом: частые группы точек, как бы сливающихся в одном тоне, накладываются различными иглами, колесиками и рулетками в офортный грунт и потом травятся. Нежные точки на лице и обнаженном теле наносятся непосредственно на доску кривым пунктирным штихелем или иглой. Пунктирную технику особенно ценили в цветных отпечатках с одной доски, раскрашенной тампонами, повторяя раскраску для каждого нового отпечатка. Наибольшее распространение эта техника имела в Англии во второй половине XVIII века. Гравюры пунктиром носили почти исключительно репродукционный характер. Ее мягкие, легкие приемы особенно подходили для воспроизведения грациозных и сентиментальных образов, характерных для популярного в английском обществе этой эпохи искусства (Анжелика Кауфман, Чиприани и другие). В Англии возникла целая школа мастеров пунктира ("стипл" по-английски) во главе с виртуозом этой техники Бартолоцци.

В заключение необходимо сказать и о цветной гравюре на металле. После всего до сих пор сказанного нам должно быть ясно, что главное воздействие графики основано на контрастах черного и белого, в виде линий или тонов. И вместе с тем в графике с самого начала наблюдалась тенденция к многокрасочности. Вспомним, что японская ксилография скоро перешла на многоцветность и осталась ей верна. В Европе тоже делались неоднократные попытки цветной гравюры. Одной из первых, как мы знаем, была сделана попытка в области ксилографии -- так называемое кьяроскуро -- монументальное и вместе с тем в высокой мере графическое решение проблемы. В XVII веке попытки продолжались главным образом в области углубленной печати на металле. При этом наметились три основных способа: 1. Печатание с одной доски в один тон (черный, бурый, сангина и т. п.). 2. Печатание с одной доски в несколько тонов (раскраска от руки, тампонами). 3. Печатание с нескольких досок (цветная гравюра в настоящем смысле слова).

Первую своеобразную попытку цветной гравюры на металле сделал в начале XVII века Геркулес Сегерс. Он использовал только одну доску, обработанную офортом, в которой различные части покрывались разной краской. Этот красочный эффект Сегерс еще усиливал

применением бумаги, тонированной различным цветом. Однако техника Сегерса требовала для всякого нового отпечатка новой раскраски, и поэтому отпечатки с его цветных офортов крайне редки. Следующий важный шаг уже в начале XVIII века сделал Жак Леблон. Основываясь на теории Ньютона о трех основных цветах (синем, желтом и красном), из смешения которых можно получить все остальные тона, Леблон использовал три доски с тремя основными цветами. Печатая одну доску сверх другой, Леблон получал промежуточные тона -- зеленый, лиловый, оранжевый. Кроме того, он вводил еще четвертую доску в черном или коричневом тоне для получения глубоких теней. Свои доски Леблон обрабатывал способом меццо-тинто, преследуя исключительно репродукционные цели. Оттиски с его досок довольно редки; некоторые из них производят эффектное, но грубоватое впечатление.

Настоящего расцвета цветная гравюра на меди достигает во второй половине XVIII века во Франции в связи с техникой акватинты. Уже Жанине в своих цветных акватинтах не только блестяще воспроизводит живопись и рисунки своих современников (Буше, Фрагонара, Юбера Робера и других), но и достигает своеобразных графических эффектов. Еще дальше по пути совершенствования цветной гравюры идет, еще смелей и тоньше действует Дебюкур, который сам создает композиции для своих цветных акватинт. Для его техники характерна сложность печатания (с восьми-девяти досок, подготовленных различными графическими техниками, и доски с рисунком тушью, которая печаталась последней для подчеркивания контуров). Исключительная мягкость переходов, напоминающая акварель, богатство и тонкость нюансов, глубина и легкость тонов характеризуют цветные гравюры Дебюкура (самое знаменитое произведение Дебюкура -- "Танец новобрачной" 1786 года).

Вместе с тем в его произведениях намечаются чуть заметная реакция классицизма (в подчеркивании контуров и движений) и легкая тенденция к карикатурности.

Новое возрождение цветная гравюра переживает в период импрессионизма (Рафаэлли и другие), в XX веке (в самых различных техниках глубокой печати -- в офорте, акватинте, мягком лаке и др.).

Между выпуклой ксилографией и углубленной гравюрой на меди есть весьма существенные различия, если взглянуть на них с общественной точки зрения. Прежде всего, как мы уже отметили,

ксилография часто характеризуется двойственностью -- сочетанием художника-рисовальщика и резчика-ремесленника. В углубленной гравюре автор обычно объединяется в одном лице -- художник сам рисует, гравирует, печатает и сам обычно является распространителем своих работ на рынке, у издателя, позднее -- на выставке. Кроме того, оба вида гравюры обращаются к разным потребителям, особенно на раннем этапе развития. Ксилография проще, демократичней, распространяется вместе с книгой или в виде летучки; у нее большой тираж, она дешевле. Углубленная гравюра, особенно в начале эволюции, меньше связана с книгой, с иллюстрациями; у нее более постоянный, изысканный характер, ее художественный язык тоньше и труднее. С практической точки зрения гравюра на металле удовлетворяла в свое время двум важным требованиям: 1. Давала образцы и мотивы для декоративных композиций (так называемый Ornamentstich широко расходившийся по всей Европе). 2. Являлась самой подходящей техникой для репродукционных целей -рисунков, картин, статуй, зданий. 3. Кроме того, в отличие от ксилографии некоторые эпики (XVII--XVIII века) культивировали углубленную гравюру в очень большом формате, обрамляя ее и применяя для украшения стен. 4. Наконец, гравюра на дереве часто анонимна; гравюра на металле с самого начала есть история художников; даже когда мы не знаем имени автора гравюры, она всегда обладает признаками определенной индивидуальности.

Столь же различны ксилография и гравюра на металле и по своему происхождению. Ксилография связана с книгой, с буквами, с печатной машиной. Углубленная гравюра по своему происхождению не имеет ничего общего ни с печатью, ни с письменностью вообще -- ее отличает декоративный характер, она родилась в мастерской ювелира (любопытно, что граверы на меди получали образование в мастерской золотых дел мастеров, где украшали рукоятки мечей, тарелки, кубки резьбой и чеканкой). В этом смысле у резцовой гравюры очень старинные корни: уже античных ювелиров можно назвать графиками, поскольку с каждой металлической поверхности (например, с этрусского зеркала) можно получить отпечаток. И в позднейшей резцовой гравюре, в ее блеске и пышности и в то же время точности, сохранились пережитки ювелирного искусства.

Однако подлинное начало резцовой гравюры следует вести с того

момента, когда изображения стали резать на металле с определенной целью их печатать. И тогда оказывается, что углубленная гравюра родилась только в середине XV века, позднее ксилографии и, может быть, под ее влиянием.

О связи углубленной гравюры с ювелирной мастерской говорит техника так называемого ниэлло, популярного в Италии во второй половине XV века. Ниэлло представляет собой резьбу в серебре, причем вырезываемый рисунок заполняется чернью из сернистого серебра, в результате получается черный рисунок на светлой поверхности. Итальянские ювелиры, чтобы проверить эффект, делали орнаментальные или фигурные отпечатки ниэлло на бумаге -- отпечатки, вполне родственные резцовой гравюре. Согласно флорентийской традиции, резцовую гравюру изобрел в 1458 году флорентийский ювелир и мастер ниэлло Мазо Финигуерра. Эта традиция теперь опровергнута: в Италии и Германии найдены более старинные образцы углубленной гравюры -- древнейшая известная нам гравюра резцом датирована 1446 годом ("Бичевание Христа" неизвестного автора немецкой школы).

Первая более или менее определенная личность мастера резцовой гравюры в Германии -- Мастер игральных карт (действовавший в Базеле и на верхнем Рейне), названный так по своей главной работе -- серии гравированных карт. В его гравюрах чувствуется некоторая неуверенность приемов, подсказанных не свойствами материала и техники, а стремлением подражать рисунку пером или "серебряным грифелем: то непрерывные контуры без всякой моделировки, то попытки лепки формы короткими, врезанными линиями. Следующий шаг в развитии резцовой гравюры делает мастер, известный под монограммой "E. S..", по-видимому находившийся под сильным влиянием нидерландской живописи. У него более широкий размах композиции и более сложные приемы -- разнообразная штриховка, стремление к пластической округлости форм, в свету его линии раздробляются на точки, в тени перекрещиваются и становятся глубже.

Наивысшие достижения в немецкой графике XV века принадлежат Мартину Шонгауэру. В его ранних работах ("Успение Марии") еще сказываются пережитки ювелирных традиций -- нагромождение мелочей, орнаментальные изломы контуров и складок, бессистемные "перекрещивания линий. Позднее (например, "Мадонна за оградой")

графический стиль Шонгауэра становится более лапидарным и систематизированным, а вместе с тем усиливаются контрасты глубоких теней и светлых плоскостей. Влияние Шонгауэра сказалось в разных областях европейского искусства (между прочим, он оказал воздействие на молодого Микеланджело).

Несколько в стороне от общей эволюции немецкой резцовой гравюры стоит таинственный художник конца XV века, прозванный Мастером Амстердамского кабинета, или Мастером домашней книги (большинство его уникальных гравюр хранится в гравюрном кабинете Амстердамского музея). Особенностью этого мастера являются предпочтение светских тем религиозным и жанровая трактовка религиозных сюжетов. Вместе с тем в стилистических приемах резцовой гравюры он как бы предвосхищает появление офорта: наряду "с резцом широко применяет иглу, живописно взрыхляет форму, меняя длину, направление, форму штриха и стремясь достигнуть впечатления пронизанной светом атмосферы.

Итальянская резцовая гравюра несколько запаздывает в своем развитии, и вместе с тем в ней особенно остро заметно ее происхождение из ювелирной техники, ее, так сказать, орнаментальные корни. Одним из старейших образцов является серия "Страстей" в Венском музее. В отпечатках эти гравюры производят беспокойное, перегруженное впечатление. Но надо их представить себе в металлическом оригинале в виде выпуклых или углубленных украшений на бронзовой или серебряной поверхности -- тогда их узор приобретает динамический размах и декоративную привлекательность. Почти к тому же времени относится удивительный женский портрет (Берлинский гравюрный кабинет), где в четкости профиля и экзотическом головном уборе проявляется чисто ювелирная фантазия.

Другая особенность итальянской резцовой гравюры -- ее своеобразная связь с монументальным искусством. Не только в том смысле, что многие выдающиеся итальянские живописцы-монументалисты XV века (Поллайоло, Мантенья) культивировали гравюру в своих мастерских, что итальянская резцовая гравюра воспроизвела в большом формате много произведений живописи и скульптуры. Здесь надо учитывать и другие особенности итальянской гравюры эпохи Возрождения: ее гуманистические, ученые интересы, увлечение античной мифологией, то, что главная ее тема -- образ

героического человека, что ей чужды дидактические тенденции и религиозные настроения.

Монументализация гравюры в особенности свойственна творчеству Андреа Мантеньи. Художник выполнил только семь гравюр в последний период своей жизни, но они обозначают коренной поворот в истории гравюры к мощным соотношениям форм, к полной телесности, от повествовательной миниатюры к концентрированной, законченной композиции. По природе своего искусства Мантенья -- рисовальщик. Линии у него крепкие, звучат, как металлические струны. Он режет на мягких досках тупым инструментом ровные, параллельные, диагональные линии, которые лепят форму широкими? массами тени ("Вакханалия"). В его самых последних работах (например, "Положение во гроб") экспрессивная сила линии, рисунок скал, облаков, складок воплощает горечь и отчаяние. График" Мантеньи оказала сильное влияние на Дюрера.

Переход к Высокому Возрождению в итальянской гравюре осуществляет венецианец Джулино Кампаньола. Его стиль, сложившийся под влиянием Джорджоне и молодого Тициана, построен на; идиллии, бездействии, лирической мечтательности ("Христос и самаритянка"), на мягких, музыкальных переходах тона. Графический" ритм Кампаньолы состоит из сочетания линий и точек, то сгущенных, то редких; фон -- спокойный контраст вертикальных и горизонтальных линий; каждую группу предметов, каждый вид материи характеризует особый ритм поверхности.

Произведения Мантеньи и Кампаньолы лучше всего подводят нас к пониманию стилистической структуры резцовой гравюры. По сравнению с ксилографией резцовая гравюра представляет собой гораздо более конструктивное и логическое искусство -- не случайно, резцовая гравюра имела такой успех в эпоху Высокого Возрождения; и в эпоху классицизма XVII века. И материал, и инструменты резцовой гравюры естественно ведут гравера к определенной, несколько абстрактной системе линий, придают его линиям математическую точность, которая совершенно чужда свободному духу ксилографии: то это параллельные диагонали Мантеньи, то точечная сеть Кампаньолы, то спиральные нажимы Гольциуса или Клода Меллана. Вместе с тем если ксилография стремится к пятнам, тональным плоскостям, то резцовая гравюра -- к телесной, пластической лепке, к иллюзии

материи. Ни одна графическая техника не дает таких неограниченных возможностей для передачи структуры предмета, его тона, поверхности (стекло, металл, мех и т. п.). Именно на этом основано, с одной стороны, стремление некоторых мастеров резцовой гравюры к иллюзорности, а с другой стороны, ее тенденция к репродукционным задачам.

Но репродуктивные тенденции резцовой гравюры поощрялись и еще одной особенностью ее техники. Обрабатывая доску, гравер все-время должен поворачивать ее в разных направлениях, и особенно вокруг своей оси (доска лежит на мешке с песком), для того чтобы получить правильный изгиб линии. Это "рассматривание рисунка со всех сторон", присущее резцовой гравюре, приводит к тому, что гравер не чувствует свой рисунок как изображение, а как графическую поверхность, как ритм линий, без верха и низа, без переднего и заднего плана. Поэтому так трудно в резцовой гравюре создавать образы прямо на доске (для этого обращаются к офорту) и надо точно держаться предварительного рисунка. Поэтому в резцовой гравюре такое большое, самоценное значение принадлежит процессу резьбы, высокому умению резчика. Резцовая гравюра требует особой ловкости рук, острого глаза, глубоких ремесленных традиций.

Однако в пределах общей логической системы стилистические варианты резцовой гравюры могут быть очень различны: например, Дюрер и Маркантонио Раймонди. Для Раймонди характерен классический стиль Высокого Возрождения, сложившийся под влиянием Рафаэля -- мифологические темы, монументальная композиция, обнаженное человеческое тело по античным образцам, отсутствие жанра и мелких деталей, точность линий и пластическая лепка форм. У Дюрера даже в религиозные композиции всегда включены элементы быта. Для Дюрера главное -- настроение, вложенное в образ и находящее себе выражение в динамике линий, в их орнаментальной и эмоциональной энергии. Кроме того, в отличие от прямолинейного искусства Раймонди Дюрера привлекают сложность и разнообразие явлений (художника привлекает проблема и освещения, и окружения человека -- интерьер и пейзаж, и изображение животных и растений, и натюрморт).

Расцвет резцовой гравюры относится к первой половине XVI века -- Дюрер, Раймонди, Лукас ван Лейден. Дальнейшее развитие идет ко все большей свободе и виртуозности техники. В XVII веке -- новый расцвет,

но уже более внешнего характера, причем не сами художники являются распространителями своих работ, а особые торговцы-издатели. В Нидерландах и во Франции резцовая гравюра выполняет в это время функции, представляющие нечто среднее между фотографией и газетным репортажем. В Нидерландах, в мастерской Рубенса, целый штат профессиональных граверов занят репродуцированием и популяризацией картин Рубенса и его школы. Во Франции придворные мастера Людовика XIV (Нантейль, Эделинк и другие) являются или официальными портретистами королей, министров, полководцев, или хронистами придворной жизни, военных походов и т. п.

Для резцовой гравюры XVII века характерны, кроме того, увеличение размера листов и их обрамление -- реальное или мнимое (то есть награвированное). Гравюра потеряла свое интимное значение, из папки любителей она перекочевала на стену, превратилась в украшение комнаты, состязается с картиной. Художники уже не ставят перед собой новых художественных проблем, вся суть их деятельности выражается в виртуозном преодолении трудностей. В качестве яркого примера напомним гравюру Клода Меллана "Голова Христа", которая выполнена одной линией, начинающейся на кончике носа и идущей спиральными нажимами по лицу и вокруг головы Христа и создающей иллюзию изображения.

Но как раз в то время, когда резцовая гравюра достигла полной свободы своих технических приемов и стала окрашиваться оттенком поверхностной виртуозности, все большее значение начал приобретать ее наследник и соперник офорт, техника которого в известной мере уравновешивала и даже преодолевала недостатки резцовой гравюры: именно то, что чуждо резцовой гравюре -быстрота, легкость, непосредственность, экспрессивность, характерность и т. п., -- в высокой мере свойственно офорту.

Техника офорта возникла тоже из ремесленного производства, в мастерской ювелира (травление узоров на оружии и утвари). Но есть в офорте и какая-то связь с лабораторией и фантазией алхимика: она сказывается в контрасте красной, блестящей доски и, как смарагд, мерцающего фуросульфата -- во всем этом есть оттенок магии и таинственного колдовства, словно образы офорта рождаются из столкновения жидкости и огня. Не случайно, что фантазию офортиста влечет мир, где смешиваются образы фантастического и обыденного:

вспомним тематику офорта -- война и смерть, болезни и уродства, праздники и триумфы, сумасшествие, жадность, ненависть человека; вспомним развалины Сегерса и крестьян Остаде, нищих и восточных мудрецов Рембрандта, "Vari capricі" и "Scherzi di fantasia" Тьеполо, ужасы войны Калло и кошмары Гойи.

Есть своеобразное несоответствие между светло-красным штрихом на черном асфальте и позднейшим отпечатком офорта на бумаге. Быть может, это несоответствие отчасти объясняет постоянное возвращение офортиста к одной и той же доске, обилие пробных оттисков и состояний, неожиданные переломы в замысле художника ("Три креста" Рембрандта). Следует отметить также большое значение случайности при печатании офорта, в рецепте асфальта и кислоты. Наконец, необходимо обратить внимание на импровизационную сущность офорта, который гораздо живописней, динамичней, правдивей и свободней резцовой гравюры, который не требует от художника ни физических усилий, ни профессиональной рутины.

Первые опыты офорта относятся к. самому началу XVI века. Между 1501 и 1507 годами аугсбургский гравер Даниель Хопфер выполнил в технике офорта портрет Розена и гравюру "Христос в терновом венце". 1513 годом датирован офорт швейцарского гравера Урса Графа. Все они травлены на железных досках. Дюрер знакомится с новым приемом. В 1515--1518 годах им выполнены пять офортов на железных досках, более ранние -- сухой иглой, более поздние - травлением. Однако в этих работах Дюрера помимо мягкого использования барб не чувствуется специфический стиль офорта.

Следующий шаг делают последователи Дюрера -- Хиршфогель и Лаутензак. Вместо железной доски они применяют медную, улучшают процесс травления; редеют линии, более выделяются белые поля (резцовая гравюра их стремилась избегать). Появляется мотив пейзажа, который потом становится одной из излюбленных тем офорта. Впервые делаются попытки создать впечатление воздушного пространства. И все же их графику нельзя назвать вполне офортным стилем -- она еще слишком напоминает рисунок пером. Решающий шаг в этом смысле принадлежит итальянскому живописцу и графику Пармиджанино: именно в его офортах впервые начинают звучать та неожиданность выдумки, то сочетание эскизности и завершенности образа, та динамика штриха, которые являются неотъемлемой особенностью офорта.

Как мы уже говорили, упадок резцовой гравюры в известной мере совпадает с расцветом офорта. Происходит это в эпоху барокко" в период интереса к жизни общественных низов и увлечения проблемами света и тени. И то и другое наложило определенный отпечаток на развитие офорта.

Первым мастером офорта, выступающим во всеоружии техники и с широким, новым тематическим репертуаром, является французский график Жак Калло. Мы знаем, что Калло был изобретателем повторного травления, которое давало его гравюрам глубину тона, разнообразие и мягкость переходов, воздушность дали. Этот контраст Калло еще подчеркивает контрастом между большими, крепко моделированными фигурами переднего плана и мягкой миниатюрной трактовкой фона. Калло по справедливости может быть назван поэтом бесконечно далекого и бесконечно малого, с таким поразительным мастерством он набрасывает на маленьких листках своих гравюр сотни и тысячи крошечных фигурок и с таким искусством уводит глаз зрителя в необозримые дали. Вместе с тем искусство Калло теснейшим образом связано с театром, со сценической действительностью -- не только потому, что Калло часто изображал театральные представления и актеров, но и потому, что сама композиция его всегда имеет характер сценической площадки и сценического эпизода. Замечательно также органическое сочетание в графике Калло актуальности, остроты наблюдения реальной действительности с фантастикой и гротеском. Характерно для Калло и его тяготение к графическим циклам, циклам нищих, актеров итальянской комедии, придворных маскарадов, народных праздников, ужасов войны и т. п.

Рембрандт поднимает офорт на недосягаемую высоту, делает его" мощным средством художественного выражения, которому доступны и сказочная фантастика, и самые глубокие истины, и юмор, и трагедия, и человек, и природа, а в сфере технических средств и линия, и тон. Рембрандт владеет всеми ритмами графической плоскости, начиная с точек и кончая текучими, длинными линиями, и ярким светом, и глубокой тенью, и мягкими переходами тона, и энергичными нажимами штриха.

Техническая эволюция офорта Рембрандта проходит три главные-стадии: 1. Только травление. 2. Начиная с 1640 года мастер все чаще применяет сухую иглу для усиления светотени ("Лист в сто гульденов").

3. После 1650 года сухая игла доминирует, эффекты барб и более сложные приемы печатания придают офортам Рембрандта богатство колорита и бархатистый тон. Параллельно происходит растворение контура в воздухе и свете и все более усиливается одухотворенность образов мастера. Эти образы воплощают не столько формы предметов, сколько некие силы и энергии. Можно было бы сказать, что в графике Рембрандта мы как бы соприкасаемся с самим процессом становления природы.

XVIII век выдвигает трех выдающихся мастеров офорта. Венецианец Джованни Баттиста Тьеполо создал немного офортов, но они выделяются яркостью, солнечностью света и богатством тонов при минимальном использовании графических средств: короткие параллельные линии почти не перекрещиваются, резко обрывающиеся штрихи теней усиливают солнечность, контуры чуть-чуть намечены и перемежаются с точками, очень много белой бумаги. Содержание офортов Тьеполо характеризуется сочетанием фантастики с реальностью и невысказанными до конца намеками. В его графических образах нет ни логики, ни последовательности, но им свойственны тонкая поэтичность и музыкальность. Неслучайно его циклы носят название -- "Caprici, scherzi di fantasia".

Джованни Баттиста Пиранези -- по рождению тоже венецианец, но работал главным образом в Риме, археолог и архитектор, увлекавшийся памятниками античного искусства. Гравюры Пиранези, всегда большого размера, отличаются могучей фантазией и широким декоративным размахом. Пиранези тяготеет к монументальным формам, сильным контрастам и нарастаниям ритма. Наиболее ярким произведением его графики является фантастическая серия "Тюрьмы".

Искусство испанца Франсиско Гойи находится как бы на границе между старым и новым графическими стилями. Графические циклы Гойи -- это, с одной стороны, игра свободной фантазии, с другой -- орудие общественной сатиры, дидактического и политического гротеска; в них находят свое выражение и патриотический гнев художника, и его ядовитая насмешка. Актуальность графики Гойи и наличие в ней элементов критического реализма предвещают XIX век. Технически его графика представляет собой сложную смесь офорта с акватинтой и меццо-тинто. Кроме того, он одним из первых применил любимую графическую технику XIX века -- литографию.

В XIX веке Англия играет важную роль в эволюции офорта. Сначала в английской графике господствуют традиции чистого классического офорта (Сеймур Хэден). Потом Уистлер доводит офорт до вершины импрессионистической воздушности. И, наконец, в конце века -- монументальные листы Брэнгвина, построенные на ритме широких масс и повествующие о строительстве и жизни индустриального города. Своеобразие графической техники Брэнгвина (его творчество относится уже к XX веку) состоит в том, что он травит цинковые доски сильными кислотами и печатает тоновыми пятнами, применяя так называемую "затяжку", то есть растирание краски на доске при помощи куска марли.

В советской графике офорт представлен целым рядом опытных мастеров, таких как Нивинский, Кравченко, Верейский и другие, но не офорту, а ксилографии и рисунку принадлежат наиболее выдающиеся достижения советской графики. Самый молодой по времени возникновения вид печатной графики -плоская гравюра, или литография. Принципиальное отличие между выпуклой и углубленной печатью, с одной стороны, и плоской, с другой, ясно сказывается в немецкой терминологии: Holzschnitt (для ксилографии) и Kupferstich (для резцовой гравюры) означает особый вид обработки доски; Steindruckия) означает особый вид печатания, тогда как работа художника на камне представляет собой обычный рисунок. Есть и другое отличие. Старинные техники гравюры, так сказать, анонимные, незаметно пробуждаются к жизни, когда художественная культура стала испытывать в них потребность; новые техники -меццо-тинто, акватинта, напротив, были изобретены в буквальном смысле слова. Так же была изобретена и литография: ее изобрел в Мюнхене в 1796 году Алоиз Зенефельдер -- не художник, а актер и автор комедий с музыкой*. При этом он руководствовался не художественными задачами, а стремлением найти дешевый, удобный, точный способ воспроизведения и размножения нот. И действительно, ему посчастливилось, ему удалось открыть самый дешевый способ репродукционной печати с огромным тиражом.

Литография, или плоская печать, печатается на камне особой породы известняка, голубоватого, серого или желтоватого цветов (лучшие сорта находятся в Баварии и около Новороссийска). Техника литографии основана на наблюдении, что сырая поверхность камня не

принимает жировых веществ, а жир не пропускает жидкость -- одним словом, на взаимной реакции жира и жидкости (или кислоты). Художник рисует на камне жирным карандашом; после этого поверхность камня слегка протравливается (раствором гуммиарабика и азотной кислоты). Там, где жир прикоснулся к камню, кислота не действует, там же, где действует кислота, к поверхности камня не пристает жирная типографская краска. Если после травления на поверхность камня накатать краску, ее примут только те места, к которым прикоснулся жирный карандаш рисовальщика,-- иначе говоря, в процессе печатания полностью будет воспроизведен рисунок художника.

На камне можно рисовать пером и кистью -- для этого поверхность камня шлифуют; для специального же литографского карандаша необходима зернистая поверхность -- с этой целью поверхность камня протирают тонким мокрым песком, который слегка взрыхляет поверхность. В последнее время художники часто рисуют на особой переводной бумаге, с которой потом рисунок переводится на литографский камень. Оттиски, полученные с переводной бумаги, узнаются по следам фактуры бумаги.

Поправки на камне очень затруднительны. Даже дыхание оставляет следы -пятна на отпечатке (один французский печатник уверял, что по поверхности камня можно узнать степень близорукости художника).

С конца XIX века тяжелый, громоздкой литографский камень иногда заменяют легкой алюминиевой пластинкой. Оттиски с таких пластинок, которые не дают свойственных литографии богатых, сочных тонов, называют "альграфией". Кроме того, литография легко

---

* Руководство Зенефельдера по литографии вышло в свет в 1818 году.

допускает цветное печатание (хромолитография) с нескольких досок, причем смешанные тона получаются при печатании одной краской на другую.

Литография -- язык широких масс. Ее изобретение не случайно совпадает с промышленным переворотом, с революцией, с социальной борьбой на рубеже XVIII--XIX веков. Век технического и промышленного прогресса, век машины и популяризации находит в литографии самое подходящее средство для реализации своих

замыслов. Постепенно отмирают все сложные и утонченные техники XVIII века -- карандашная манера, пунктир, меццо-тинто. Нужен быстрый отклик на окружающие события, дешевый, массовый способ печатания. Литография отвечала требованиям нового мышления и вкуса: накалу политических страстей, любви к путешествиям, изучению прошлого; она верное орудие иронии и пропаганды.

По своей стилистической природе литография радикально отличается от ксилографии и углубленной гравюры как самое непосредственное, гибкое и послушное средство выражения художественных замыслов. В выпуклой и углубленной гравюре материал и инструменты до известной степени определяют стиль художественного произведения: литография нейтральна до почти полной несамостоятельности. Художник рисует пером или карандашом на камне, как на бумаге, и то, что он видит на камне или бумаге, с точностью отпечатывается. Литография, если так можно сказать, гарантирует художнику неограниченную свободу, которой он так добивался именно в XIX веке. С другой стороны, литография почти не требует никаких специальных знаний, поэтому ее так полюбили дилетанты. Зато очень велика популярность литографии как репродукционного средства (литография -- первый предвестник фотомеханической репродукции), ее широкого использования для практических, ремесленных целей.

Однако, как бы послушно литография ни охватывала и ни размножала любой вид рисунка, у нее все же есть свои особенности, свои стилистические эффекты, недоступные другим графическим техникам. Не всякий хороший рисунок есть вместе с тем хорошая литография. Литография не обладает острой и точной линией, которая присуща и офорту, и ксилографии. Литографии свойственно другое -- мягкие, бархатистые, тающие переходы, глубокий черный тон, зернистые, широкие линии штриха, дымка. Ночь и туман ближе литографии, чем дневной свет. Ее язык построен на переходах и умалчиваниях.

Естественно, что литография, которую изобрели в эпоху классицизма, когда увлекались строгим, ясным контуром, долгое время не имела успеха и была на низком художественном уровне -- ее считали слишком вульгарной. Собственно, только после 1816 года французские романтики Жерико, Делакруа, а позднее Домье и Гаварни открыли в

литографии средство художественного выражения. Литография и тематически, и стилистически была созвучна романтическим мечтам и идеалам. Здесь и романтический герой (Раффе и его апофеозы Наполеона с таинственным освещением и эффектами порохового дыма), и любовь к прошлому, к далеким землям, неизвестным памятникам, впечатлениям путешествий (особенно важную роль провозвестника нового архитектурного пейзажа здесь сыграл ран" умерший английский художник Бонингтон -- среди многочисленных альбомов с романтическими видами назовем "Voyagea pittoresques et romantiquea dans l'ancienne France", вышедший в 1820 году с литографиями Бонингтона, Э. Изабэ, О. Берне, Энгра, Жерико и других).

Особенно популярно в эти годы увлечение Востоком, его минаретами, тюрбанами, горячими арабскими лошадьми. Однако не только пылкие арабские скакуны привлекают романтиков. Жерико посвящает целый цикл литографий мощным, массивным битюгам, их тяжелой, мужественной силе. Напомним также, что к ранним литографиям принадлежит серия старого Гойи, посвященная тавромахии (сценам боя быков). Но особенно охотно к литографии обращался глава французского романтизма Делакруа. В своих иллюстрациях к "Фаусту" и "Гамлету" он мастерски использовал зернистый рисунок литографского карандаша, сочные пятна туши, выскребывание освещенных мест для воплощения мрачного драматизма и демонического жара своей фантазии.

В период июльской революции литография вступает в союз с прессой и становится выдающимся агитатором и пропагандистом. Издается целый ряд сатирических журналов с участием крупных художников-сатириков, в руках которых литография превращается в воинствующее орудие оппозиции. Среди них произведения двух мастеров (Домье и Гаварни) представляют собой вершины в развитии литографии. Литографии Домье поражают исключительной выразительностью штриха, образного строя. Литографии Гаварни (не отличающиеся таким острым сатирическим жалом, как у Домье) прельщают тонкостью переходов и совершенно поразительной сочностью бархатного черного тона. Несколько позднее выдвинулись русские мастера литографии -- И. Щедровский, А. Лебедев, В. Тимм -- главным образом в области бытового юмора.

Новый расцвет литографии относится ко второй половине XIX

века. Причем здесь следует говорить о двух различных течениях. Одно связано с интимно-эскизной манерой Мане, Дега, Уистлера, с утонченной техникой Фантен-Латура, стремящегося работать без контура и достигающего воздушной вибрации форм, и, с другой стороны, с обобщенными линиями и красноречивыми умалчиваниями Тулуз-Лотрека. Другое направление идет в широкие массы, в народ, в лубочную картинку или в плакат и служит революции, пролетарской тематике. Здесь надо вспомнить Стейнлена, рассказывающего в своих литографиях о забастовках рабочих, Кэте Кольвиц, повествующую о быте пролетариата, о трагическом образе матери рабочего, Брэнгвина в его антимилитаристских литографиях, показывающих развалины городов, опустошенные, изрытые снарядами равнины. Широкое применение нашла литография и в советской графике. Большую роль в ее применении сыграл Н. Купреянов. Она тесно связана с историей советского плаката (Д. Моор), детской книги (Чарушин, Родионов), портрета (Г. Верейский) и монументальной иллюстрации (Е.Кибрик).

Теперь, после того как мы рассмотрели технические средства и стилистические задачи графики, мы можем подвести некоторые итоги. Итак, под графикой мы понимаем рисунок и печатную гравюру. Кроме того, мы делим графику на самостоятельную и несамостоятельную. Под первой мы понимаем такую графику, которая, подобно станковой живописи, ничего не подготовляет, не иллюстрирует и не репродуцирует (эстамп, самостоятельный рисунок и т. п.). Вторая -- служит прикладным целям и, в свою очередь, подразделяется на:

а) подготовительную графику (эскизы, наброски, этюды и т. п.);

б) сопроводительную графику (книжная графика, иллюстрация, exlibris, карикатура, реклама и т. п.);

в) репродукционную графику.

Рассмотрим теперь некоторые из названных здесь разновидностей графики.

Для своеобразия тематической структуры графики характерна карикатура. Термин "карикатура" происходит от итальянского "caricare" -- то есть перегружать, подчеркивать, преувеличивать, искажать. Карикатурой принято называть всякое подчеркнутое, преувеличенное, искаженное изображение человека, вещи или события. Действительно ли это так? И почему карикатура по преимуществу отвечает средствам графики более, чем других искусств (живописи, скульптуры) и в других

искусствах не достигает необходимого эффекта? Для того чтобы в этом разобраться, необходимо поближе познакомиться со средствами и целями карикатуры.

Среди средств карикатуры необходимо подчеркнуть три основных. 1. Прежде всего это непременно должно быть одностороннее преувеличение или подчеркивание (непременно в сторону уродства, безобразия, низости, и непременно с насмешкой). Если это будет всестороннее преувеличение, и физическое и духовное, если нет противоречия между отдельными элементами, то в результате будет повышенная экспрессия, трагичность, может быть, даже героизм, сублимирование образа (вспомним "Рабов" Микеланджело или портрет Людовика XIV Риго). 2. Необходимо отклонение от нормы, нарушение естественности, но до известной границы. Карикатура представляет собой органическое сочетание реального и иррационального. Если нормы вообще не существует, если изображение представляет собой полное отрицание действительности, то мы назовем такое изображение уже не карикатурой, а гротеском (примеры можно найти у Босха, Брейгеля, Гойи). Карикатура требует хотя бы отдаленного сходства с натурой, хотя бы некоторого отзвука реальности, так сказать, нормального критерия (так, например, невозможно себе представить карикатуру черта). 3. Карикатура, даже если она не изображает человека, должна иметь какое-то родство, сходство с человеком (у Брейгеля бывают карикатуры домов, деревьев, но у них всегда есть какая-то связь с человеческим организмом-- руки, морды и т. п.).

Что касается задач карикатуры, то среди основных задач тоже следует назвать три главных признака. 1. Прежде всего карикатура должна оставлять комическое впечатление, должна высмеивать и осуждать. Поэтому нельзя согласиться с известным историком карикатуры Фуксом, утверждающим, что возможна позитивная карикатура. Здесь речь идет не о персональных намерениях художника (они могут быть самыми положительными), а о самом содержании карикатуры -- она непременно должна быть негативной, иначе пропадает все острие комизма, все жало насмешки. Даже всякое добродушное преувеличение мы назовем не карикатурой, а юмором. Карикатура всегда возникает из неудовлетворенности, всегда содержит в себе критику. 2. Карикатура всегда обращается против личности, факта, конкретного явления; всякое преувеличение или подчеркивание,

жало которого обращено против абстрактного понятия Ели явления, более подходит под понятие сатиры, чем карикатуры. 3. От шаржа или пародии карикатура отличается острой тенденцией, непременно в защиту какого-нибудь идеала: она поучает, воспитывает, агитирует, борется. Карикатура должна быть актуальной, за что-то бороться, против чего-то протестовать. Поэтому вряд ли можно вполне согласиться с мнением Теккерея: "Задача карикатуры -- возбуждать симпатии и сострадание зрителя, она обращается к его доброте, ей свойственны неприязнь ко лжи, к претензиям, нежность к слабым, бедным, притесняемым". В конце XIX века сложилось даже мнение, что карикатура печальна, меланхолична. Не грустить должна карикатура, а активно издеваться.

Теперь становится понятно, почему именно графика является естественной ареной и средством карикатуры, и это подводит нас еще ближе к пониманию сущности графического стиля. Попытки карикатуры в скульптуре и живописи редко удавались (скорее, в этом случае приходится говорить о гротеске, сатире, пародии и т. п.). Дело в том, что осязательным ощущениям, которые вдохновляют скульптора, пластическим чувствам, которые он воплощает, самим по себе чужды признаки смешного, неловкого, комического; только видимость делает людей достойными карикатуры. С другой стороны, живопись изображает людей в пространстве, а пространство карикатуре не поддается.

Кроме того, воздействие карикатуры (например, ошеломляющее сходство с оригиналами в карикатурах Решетникова вопреки полной деформации натуры) основано в значительной мере не только на наглядных представлениях, но и на абстрактных понятиях, па размышлениях. Подлинная карикатура апеллирует к нашим знаниям человеческого характера или сущности события, к игре нашего интеллекта. Вместе с тем карикатура всегда и неизбежно связана с текстом (некоторые карикатуры вообще непонятны без текста), с атрибутами, с комментарием, который раскрывает ее смысл. Одним словом, карикатура более всего подвластна искусству, тесно связанному с письменами, с литературой, с искусством, которое более смыкается со знаками -- то есть с графикой. Наконец, нужно подчеркнуть еще один важный момент. Графика прежде всего оперирует линией, а линии более всех других изобразительных средств присуще самоценное

выражение: совершенно независимо от смысла изображения в самом повороте и нажиме линии, ее темпе и комбинациях может скрываться элемент подчеркивания, преувеличения, деформации, самый характер линии может содействовать комическому воздействию карикатуры, создавать иронию или смех (Домье).

Если с этими предпосылками подойти к истории карикатуры, то мы увидим, что в чистом виде она появляется поздно, собственно, только во второй половине XVIII века. Многое из того, что обычно называется карикатурой,-египетские и индийские изображения богов с головами животных, комические рисунки на греческих вазах, химеры готических соборов -- на самом деле принадлежит к области идолатрии, гротеска, мистической аллегории, пародии и т. п., так как в них или нет тенденции высмеивать, или нет отклонения от нормы, от реальности, или художественное изображение не обращено против определенной личности. В лучшем случае здесь можно говорить о прологе карикатуры, ее доисторическом периоде.

Ближе к карикатуре в настоящем смысле слова мы находимся в конце средневековья, в эпоху Реформации и нидерландской революции, когда появляются сатирические листки, направленные против папы и монахов, против всяческих слабостей и пороков. Но если есть одна тенденция карикатуры -осуждающая, бичующая, то часто нет другой -- конкретной личности (например, сатиры Брейгеля Мужицкого обычно направлены против абстрактных понятий слепоты, жадности, разврата и т. п.). Тем более что комическое воздействие обычно покоится не столько на преувеличении, искажении действительности, сколько на ее подмене символическими знаками или ситуациями.

Даже рисунки Леонардо да Винчи с деформированными головами не могут быть вполне названы карикатурами, хотя и используют типичное орудие карикатуры -- одностороннее подчеркивание и преувеличение. Но их цель -- не столько высмеивание странностей и уродств, сколько изучение натуры, штудирование структуры головы, раскрытие тайн мимики и физиогномики. Точно так же и у Калло использованы многие средства карикатуры (вплоть до иронической выразительности линии), но нет целой карикатуры.

Только в XVIII веке средства и целы карикатуры как бы сливаются вместе. Основатель новой общественной и политической карикатуры, англичанин Хогарт в 30-х годах XVIII века выступает с дидактическими

жанровыми циклами, в которых высмеиваются человеческие пороки, подкупность выборов, "радости" семейной жизни, непомерность в еде, пьянство, роскошь, разложение нравов.

Любопытно обратить внимание на последовательную индивидуализацию карикатуры. У Брейгеля -- безличные, коллективные пороки. В циклах Хогарта -- судьба одного и того же, хоть и анонимного, но индивидуального героя. Однако у Хогарта деформация и преувеличения касаются не столько личностей, героев событий, сколько тех ситуаций, в какие они попали. При этом жало карикатуры не связано с графическими средствами художника. Таким образом, можно утверждать, что карикатура начинается с сюжета и значительно позднее переходит на экспрессию и стилистические средства.

Расцвет английской карикатуры на рубеже XVIII--XIX веков совпадает с напряжением общественной борьбы, классовых противоречий*. Главный мастер этого периода -- Роуландсон. В его карикатурах деформация начинает воздействовать на все восприятие натуры, подчиняет себе графический стиль, почерк, ведение линии, упрощение силуэта и светотени. Следует отметить, что параллельно "происходит экономическая и общественная эволюция карикатуры. 'В середине XVIII века карикатура -- предмет роскоши, предназначенный только для избранной публики (благодаря сложным графическим процедурам и раскраске от руки ее оттиски очень дороги). Постепенно лавки торговцев-издателей все растут в числе, карикатуры выставляются в витринах, они рассчитаны на массы, отражают вкусы среднего класса. А так как средний класс требует добродетельных и дешевых удовольствий, то карикатура становится все более интимной, идиллической и менее острой и смелой. Для удешевления карикатура должна сойти с металлической доски сначала на дерево, а потом на камень, делается все менее самостоятельной, объединяется с книгой и журналом. Писатель начинает руководить художником (в этом смысле очень поучительна эволюция Теккерея -- от юмористического рисовальщика к сатирическому романисту). Стоит запомнить также важную историческую дату -- 1841 год, когда был основан сатирический журнал "Punch" -- образец либерально буржуазного юмора для всей Европы.

Несколько в стороне от этой общеевропейской эволюции развивается карикатура Гойи. У английских карикатуристов жало

сатиры направлено на комизм событий, действия, на физические свойства героев. У Гойи карикатура посвящена духовным ситуациям, стремлению преувеличить и показать человеческие эмоции. При этом у Гойи воздействие комического и

---

* Стоит отметить изменение самого термина, означающего карикатуру, на английском языке: до 1750 года "hieroglyphies" (ребус); после 1830 года -"cartoon" (юмористическая картинка).

жуткого эффекта возникает не только из тематической концепции, из искажения натуры, но и из экспрессии стилистических средств (произвольной игры пропорций, излома контура, внезапного удара света и т. п.). Однако и в карикатурах Гойи еще отсутствует ярко выраженный индивидуальный характер.

Эта персональная острота, индивидуальный комизм карикатуры блестяще выявлены в литографиях Оноре Домье, самого выдающегося карикатуриста европейского искусства.

В карикатурах Домье поразительна необычайная широта диапазона насмешки -- мы найдем у него комизм и действия, и ситуации, и настроений, и чувств; карикатуры Домье относятся не только к позам и мимике, но ко всей структуре человеческого тела; можно было бы утверждать, что Домье как бы создает новую анатомию человеческого тела -- самые диковинные уродства становятся реальностью, органически возможными и убедительными. Мало того, карикатуре Домье подчинены даже одежды и предметы, почти что свет и тень -- в динамике линий, в их активности скрыто жало остроумия и раскаты угроз.

Расцвет карикатуры относится к 30--40-м, отчасти 50-м годам XIX века. Затем наблюдаются некоторый перерыв, известное ослабление интереса к карикатуре и новый подъем в конце XIX века, когда почти во всех крупных европейских центрах появляются специальные сатирические журналы и ряд выдающихся мастеров карикатуры -- Тулуз-Лотрек, Форен, Стейнлен, Гейне, Гульбрансон, Цилле и другие.

Этот новый расцвет карикатуры сильно отличается от предшествующего. Прежде всего тем, что он носит резкий классовый характер. Во-вторых, тем, что карикатура этого периода менее индивидуальна, что ей присущи более коллективные, типовые черты, что в ней больше пессимизма, мрачности, мизерии -- перед нами резкая,

обнаженная критика. Особый сокращенный язык карикатуры этого времени и ее предпочтение к плоской силуэтной форме в значительной мере совпадают с общим развитием западноевропейского искусства конца XIX-начала XX века.

Особенно хотелось бы подчеркнуть два стилистических приема европейской графики этого периода. Один из них -- это геометризация натуры, орнаментальное упрощение и обобщение (этот прием, в частности, применяет Гульбрансон). Другой -- когда юмористический эффект подчеркивается мнимой инфантильностью, мнимо наивным и неловким ведением линии, когда деформацию натуры диктует как будто не сознательный замысел художника, а создается впечатление, что карикатура невольно, сама по себе вытекает из неуверенных, как бы ребяческих штрихов, которые словно не сразу попадают на свое место (этот прием, пожалуй, впервые применен: Тулуз-Лотреком, на нем основан главный эффект графики Г. Гросса, его иногда используют в своих карикатурах Кукрыниксы).

Нетрудно видеть, что карикатура переживает свой расцвет в годы сильных социальных потрясений больших экономических и политических переломов. Так происходит и с советской карикатурой. Ее подъемы падают на годы становления социалистического государства (Моор, Дени и другие) и на период Великой Отечественной войны (Кукрыниксы, Ефимов, Пророков, Сойфертис и многие другие). Вместе с тем следует подчеркнуть, что карикатура принадлежит к разделу несамостоятельной графики: ей необходим словесный; комментарий, она всегда или агитирует, или протестует, или осуждает -- одним словом, ее подтекстом является тенденция к убеждению.

Эта тенденция к убеждению сближает карикатуру с другим видом несамостоятельной графики -- с плакатом. Сближает их и возраст. Но плакат еще моложе по своему происхождению: подлинный плакат возникает только в конце XIX века. Плакат появился в связи с рекламой, а реклама, в свою очередь, связана с ростом капитализма, развитием промышленности. Кроме того, плакат неотделим от движения многоликой толпы, от дистанций большого города.

Но и плакат, как карикатура, имеет свой пролог, свою предысторию. Первыми, далекими предками плакатов являются так называемые "alba" -объявления или извещения, которые, наподобие наших столбов или экранов, ставились на самых оживленных улицах

древнего Рима, Александрии, даже такого провинциального центра, каким была Помпея. В средние века этот обычай исчезает (если в средние века можно говорить о плакате, то только о слуховом, фонетическом -- голос герольда) и начинает возрождаться только с расцветом городской культуры. Первые стимулы для возникновения таких объявлений -- предшественников плаката -- исходят от печатников и торговцев книг, извещающих о подготовке и выходе в свет новой книги. Эту идею подхватывают другие предприниматели -- так появляются сообщения о новых товарах, о различного рода торжествах, представлениях и т. п. Но это преимущественно небольшие карточки, в которых иллюстрация играет только вспомогательную роль. Таков "интимный" плакат XVIII века, обычно рассылаемый антикварами заказчикам и потребителям и выполненный чаще всего каким-нибудь выдающимся мастером в офорте или резцовой гравюре и носящий совершенно приватный характер.

Первый идейный и стилистический перелом происходит в 20-х годах XIX века, когда плакат приходит в руки литографа. Правда, сначала он делается значительно грубей. Но технически литография позволяет увеличить размеры плаката, его эффекты становятся сильней, завлекательней. Текст занимает теперь меньше места, но буквы становятся более крупными. Однако само изображение имеет еще небольшие размеры, его надо смотреть вблизи, внимательно и долго. Плакат еще лишен декоративного обобщения.

Новый и решающий этап эволюции -- 60-е годы XIX века, когда хромолитография позволяет делать красочные плакаты. Эта возможность привлекает живописцев. Появляются плакаты художественных выставок, одним из первых зачинателей выступает с таким плакатом венский художник Макарт со свойственными ему тривиально-пышными эффектами. Однако подлинный плакатный стиль удается найти не сразу -- в его сложении сыграли роль и тенденции возрождения стенной монументальной живописи, свойственные эпохе, и новые проблемы декоративно-прикладного искусства, и увлечение японской ксилографией, красочным силуэтом, утверждением плоскости изображения.

Родина нового плаката -- Париж, Монмартр, квартал художественной богемы, ночных кабачков, цирка и варьете, апашей и прожигателей жизни. Плакаты извещают об открытии нового театра, о

появлении новой кафешантанной звезды, о новой мелодраме, авантюрном романе, о новых духах. Авторы этих цветных литографий -- художники монмартрской школы Шере, Леандр, Стейнлен, Тулуз-Лотрек. Шере по профессии -- рабочий-типограф. Его героиня - парижанка, фигура из комедии масок, охваченная вихрем танца на огненном, бенгальском фоне карнавала. Тулуз-Лотрек гораздо сложнее, психологически тоньше, социально острее. Он любит динамическую диагональную композицию, любит ее неожиданно срезать и показать часть вместо целого. Но при всем мастерстве Лотрека в его пикатах еще слишком много рассказа и мало умалчиваний. Их темп иногда слишком медленный. В них нет ударности, гипноза.

Это появляется тогда, когда плакат от живописцев приходит в руки графиков. В Германии впервые намечается поворот к чисто рекламному плакату, товарному, коммерческому, где плакатист является товароведом (Бернард) и где демонстрируется какая-нибудь вещь -- мыло, обувь, папиросы. Здесь впервые происходит обращение к широким народным массам, но на низком идейном уровне. Это -- торжество, но и бедность капитализма.

Несколько позднее во Франции происходит та же эволюция: человек отступает перед вещью. Причем одновременно совершается и другой процесс -от живописности к инженерной точности и отвлеченности. Два наиболее выдающихся французских плакатиста -- Кассандр и Кулон -- это два мастера, так сказать, "математического" плаката (недаром Кассандр как-то выразился, что его инструменты -- острый карандаш и линейка, тогда как для Кулона главное -- связь изображения со шрифтом, причем буква торжествует над образом) . Однако параллельно намечается и другая эволюция -- плакат поворачивается от рекламы к идейной пропаганде (таковы, например, военный плакат Брэнгвина в защиту разрушенной Бельгии или беженский плакат Стейнлена). Но наибольшую широту, как бы охватывающую всю жизнь страны и эпохи, плакат приобретает в советское время, где мы найдем и революционный плакат, и рекламно-хозяйственный, и культурно-просветительный *.

Каковы же стилистические приемы новейшего плаката?

1. Прежде всего, плакат действует издали и быстро. Он имеет дело с массой, толпой, быстро меняющейся, поэтому он должен действовать с первого взгляда, его зов должен быть молниеносным.

2. Плакат связан с плоскостью стены, столба, окна и т. п. Поэтому он в известной мере родствен декоративной живописи, фреске, мозаике.

3. Однако ему присуще и важное отличие от декоративной живописи (о котором часто забывают). Декоративная живопись неразрывно связана со стеной, ей принадлежит, ее украшает, на ней или в ней живет. Плакат, хоть и поддерживается стеной, на ней действует, но органически он с ней не связан, только к ней приложен, прилеплен, ведет самостоятельное, независимое от стены существование. Поэтому и по своим стилистическим особенностям плакат и близок и далек от стенной живописи.

Близок, потому что оба тяготеют к плоскости: плакат избегает иллюзии глубины, чрезмерной пластичности, телесности, предпочитает обобщенную композицию, несколько широких цветных плоскостей, подчеркнутый контур. Но и далек, потому что требует средств, которые бы отрывали действие плаката от стены, направляли его энергию и вызов в окружающее пространство. Плакат не только объявляет и демонстрирует, но и убеждает, влечет, поражает, приковывает. Это гипнотическое воздействие и определяет средства, которые отрывают плакат от стены. В декоративной живописи движение обычно идет мимо стены. Плакат тем выразительнее, чем больше его действие отрывается от стены, обращается к зрителю, нападает на него. Поэтому в плакате фас убедительнее профиля, выгоднее, если светлое и теплое пятно выступает на холодном фоне, чем наоборот. Поэтому же мастера плаката предпочитают множественность точек зрения, разные масштабы, внезапные прыжки спереди в глубину, объединение прозаической действительности со сказочностью, прямой демонстрации факта рядом с символами, ассоциациями, аналогами.

Разумеется, комбинация этих приемов меняется в зависимости от места и задачи плаката: маленький плакат на выпуклой поверхности столба, или огромный плакат на наружной стене здания, или же плакат, предназначенный для внутреннего помещения,-- каждый из них предъявляет к художникам свои особые требования. Но всегда во всех плакатах присутствует контраст между приемами, которые подчеркивают плоскость, и такими, которые от нее отрывают, между конкретным и абстрактным. Известный элемент абстракции придают плакату буквы, слова, причем слова не только определяют смысл плаката, но и участвуют в его графической композиции -- иначе говоря,

связь текста и изображения в плакате должна быть и тематической и оптической, плакат надо одновременно и смотреть и читать. В плакате должно быть что-то от стенограммы.

Основным видом сопроводительной графики является то, что раньше обычно называли оформлением книги. При этом перед художником часто стоит двойная задача, которую только очень немногим удается объединить (быть может, лучше всего В. Фаворскому) -- соответствие формы книги, ее целостного построения в выборе шрифта, формата, бумаги и согласование иллюстраций с ее содержанием, полное слияние с ее тематической и идейной структурой, с ее мироощущением. Разумеется, здесь очень большую роль может играть творческое содружество писателя и художника, повышающее эмоциональное воздействие книги. Во всей этой сложной деятельности художника книги нас интересует прежде всего книжная иллюстрация.

Формальные свойства книжной иллюстрации определяются книжной страницей, белой плоскостью бумаги, на которой буквы образуют плоский орнамент. При этом художнику книги приходится считаться не только с отдельной страницей, но и с разворотом книги, с двумя соседними страницами открытой книги. Отсюда вытекает, что украшение книги и иллюстрации должны быть задуманы на плоскости, в известной мере быть плоскостными. Что касается букв, то и они имеют в известном смысле двойственный характер по своему

---

* Плакат так называемый фотомонтажный выходит за пределы нашего рассмотрения, так как не относится к разделу графики.

происхождению. Во-первых, буквы когда-то представляли собой сокращенный образный знак (египетские письмена--иероглифы). Во-вторых, они являются плоским орнаментом. Отсюда можно сделать вывод, что и книжная иллюстрация должна быть одновременно и образом и орнаментальным знаком -- иначе говоря, книжная иллюстрация в каком-то смысле должна приближаться по своему характеру к письменам. Поэтому можно утверждать, что мало отвечают своей задаче иллюстрации, в которых слишком подчеркнуты пластическая форма и глубина пространства, которая слишком подробно и конкретно рассказывает, как бы подавляя буквы текста и слишком вырываясь из плоскости страницы. Теоретически идеальное сочетание текста и иллюстрации получается тогда, если оба элемента

выполнены в одной печатной технике -- то есть в виде выпуклой печати или ксилографии. На практике художнику, конечно, приходится прибегать ко всякого рода компромиссам.

Первоисточниками книжной иллюстрации являются миниатюры в рукописях раннего средневековья. Напомню, что название "миниатюра" происходит от латинского слова "minium" (красная краска, преобладавшая в старинных миниатюрах). Украшения древних рукописей (например, ирландских миниатюр) представляют собой плоское, орнаментальное обрамление текста, инициалы, арабески. Понемногу из них образуется иллюстративное сопровождение текста, но в стилизованных, абстрактных формах, с чисто декоративным подбором колорита (оранжевые лошади, голубые волосы, золотые одежды). Только в конце XIV -- начале XV века под влиянием живописи в рукописные миниатюры проникают более пластические и реалистические моменты (изображение интерьера, пейзажа, насекомых на полях манускрипта).

Один из следующих своеобразных этапов в развитии иллюстрации представляют собой иллюстрации Боттичелли к "Божественной комедии" Данте. Рисунки Боттичелли выполнены на оборотной стороне текста серебряным карандашом, контуры усилены пером, слегка подкрашены. Особенно своеобразны рисунки к "Раю": они представляют собой не точное сопровождение текста, а воплощают те моменты и переживания, те диалоги между Данте и Беатриче, которые в поэме непосредственно не описаны, а как бы читаются между строк. При этом Боттичелли избегает указаний на реальную обстановку и пространство, ограничиваясь сокращенными оптическими символами (например, языки небесного пламени, ослепляющие Данте, или гнущиеся от ветра вершины деревьев). Характерно также отличие штриха -- сплошного, телесного для Данте и прерывистого, вибрирующего, астрального для Беатриче. Одним словом, Боттичелли стремится не к конкретизации сюжетной канвы "Божественной комедии", а к воплощению в графических ритмах идей и настроений автора.

Новый этап развития -- рисунки Дюрера к молитвеннику императора Максимилиана. Он напечатан на пергаменте буквами, напоминающими рукописные буквы. Перо как бы играет, словно отдыхая от однообразного вписывания букв, импровизирует

орнаментальные завитки, фигуры на полях. Еще меньше, чем у Боттичелли, сюжетного рассказа, только поля, только сопровождение в беспрерывной смене масштабов, точек зрения, темпов.

На примерах Боттичелли и Дюрера мы видим стилистическое единство в комбинации рукописи и рисунка. В печатной книге эпохи Возрождения, как мы уже говорили, это единство достигалось сочетанием текста и иллюстраций на основе выпуклой печати. Особенно ярко, хотя и примитивно такое согласование происходило в так называемых "блоковых" книгах, в которых одним приемом вырезывались и текст, и иллюстрации. После изобретения подвижных букв к подобному стилистическому единству всегда стремились итальянские типографы, например Альдо Мануцио в Венеции, который старался использовать в тексте и в украшениях одинаковые элементы -- крепкие линии, простые, белые поля, избегал перекрестной штриховки и лепки светом и тенью. Интересно отметить, что титульная страница и марка издателя часто исполнялись приемом "белой резьбы" -- то есть орнаментом в виде белых линий и точек. Так соблюдалось единство ритмической структуры в странице.

Начиная со второй половины XVI века равновесие между текстом и иллюстрациями нарушается (возможно, под влиянием гравюры на меди) -- в иллюстрациях появляется пластическая тяжеловесность, тяготение к оптической иллюзии. Так постепенно намечается упадок в искусстве книги, который продолжается весь XVII век.

Новое возрождение книжной иллюстрации происходит в XVIII веке, но уже в сочетании с резцовой гравюрой на металле и поэтому на основе совершенно других методов. Если раньше иллюстрации сопровождали текст, ему подчинялись, то теперь структура книги подчиняется иллюстрациям. Бумага, формат, форма шрифта (очень часто курсива, стройного и тонкого, косые, кривые линии которого столь же родственны штрихам резцовой, гравюры, как готический шрифт соответствует линиям ксилографии) -- все с поразительной последовательностью подгоняется к включенным в набор или чаще вклеенным между листами текста иллюстрациям. Кроме того, для книг XVIII века характерны широкие поля и легкие, прозрачные виньетки и концовки (напомним некоторых наиболее выдающихся иллюстраторов XVIII века: Гравело -- новеллы Боккаччо, Кошен, Эйзен -- сказки Лафонтена, Моро Младший и другие). Однако большие, совершенно

самостоятельные, пластически вылепленные картины быта Моро Младшего знаменуют уже некоторые признаки разложения книжной иллюстрации и смотрятся как самостоятельные графические циклы без текста. Создается впечатление, что книга является скорее дополнением к иллюстрациям, чем ими иллюстрируется. Украшение книги становится необходимым для издателя и чрезвычайно важным вопросом для автора, так как успех книги часто больше зависит от украшающих ее гравюр, чем от ее содержания. И с другой стороны, писатели приобретают теперь очень сильное влияние на иллюстраторов. Своеобразное промежуточное положение в истории книжной иллюстрации занимает У. Блейк, соединявший в себе поэта, рисовальщика, гравера в одном лице.

Затем следует некоторый новый подъем в книжной иллюстрации, связанный, с одной стороны, с открытием Бьюика в ксилографии (Жоанно, Доре во Франции) и, с другой стороны, с изобретением литографии (иллюстрации Менцеля к "Жизни Фридриха"). В это же время появляется наряду с большой законченной иллюстрацией, картиной, новый тип беглой иллюстрации в тексте.

Во второй половине XIX века попытки реформы книги и книжной графики предпринимаются в Англии так называемыми прерафаэлитами, Крэном, Бердслеем. Однако принципы этой реформы носят ретроспективный характер: они направлены на возрождение средневекового ремесла, на приемы старинной, примитивной книги. Последний поворот в истории книжной иллюстрации совершается в начале XX века на основе технических, промышленных завоеваний новейшей Европы и, с другой стороны, в связи с новым, революционным, народным содержанием. Особенно высокого уровня достигает советская книжная иллюстрация (Фаворский, Кукрыниксы, Кибрик, Дубинский, Шмаринов и другие).

Такова вкратце эволюция книжной графики, ее стилистических задач и приемов. Труднее сформулировать взаимоотношения текста и иллюстраций с точки зрения содержания.

Напомним еще раз некоторые основные стилистические тенденции книжной графики: ее стремление к созвучию с белой бумагой, язык черно-белых контрастов, декоративные функции, известная свобода в отношении пространственного и временного единства. Эти свойства помогают книжной графике сблизиться с литературой, с поэзией.

Сближение это может идти очень различными путями. Но всякое ли сближение создает гармонию между текстом и иллюстративным сопровождением? Иначе говоря, всякий ли хороший рисунок есть тем самым и хорошая иллюстрация?

Прежде всего, необходимо сузить понятие "книжная иллюстрация". Надо выделить из этого понятия те графические циклы, которые развертываются в сопровождении только короткого пояснительного текста в виде поговорок, стихотворных строчек, простых пояснительных надписей -- к этой группе относится, например, "Пляска смерти" Гольбейна -- или же иллюстрируют как бы мнимый, воображаемый текст (к этой группе принадлежат циклы Гойи и в особенности Макса Клингера: иллюстрации к музыкальным произведениям (симфониям Брамса) или размышления над воображаемым романом ("Перчатка") и т. п.). В этих случаях графика хотя и выполняет иллюстративные функции, но имеет и совершенно самостоятельное содержание; здесь не поэт, а художник является руководителем, а текст представляет собой только комментарий к изображению.

Большую органическую связь графики с поэзией, с текстом книги имеют книжные украшения -- всякого рода виньетки, концовки, обрамления, инициалы и т. п. (маски к пушкинским трагедиям Фаворского, рисунки Дюрера на полях молитвенника, гравюры Соломона Геснера к его стихам, концовки Шоффара и т. п.). Но в этих случаях графику вдохновляет не прямое содержание книги, а ее, так сказать, общий ритм, скорее ее оформление, чем тематика; во всех этих случаях мы имеем дело именно с украшением. Концепция этих украшений подобна фантазии читателя, который на время откладывает книгу, то отвлекаясь от нее в своих размышлениях, то возвращаясь. Декоратор книги как бы облетает вокруг ее мыслей, играя намеками, аналогиями, ассоциациями (виньетки Менцеля к письмам Фридриха II с поля битвы о радостях мирного времени). Иногда эти украшения возникают в прямом контрасте с основным идейным стержнем книги (шутливый характер виньеток Дюрера к молитвеннику, словно отвлекающий внимание от торжественного тона религиозного текста).

Так мы подходим к строгим границам самой ответственной ступени графического сопровождения книги -- к книжной иллюстрации в полном смысле слова. Здесь особенно трудно установить

принципиальные основы и задачи, здесь особенно ярко сказываются смена вкусов и эволюция художественных потребностей. Во всяком случае, основное положение, что иллюстрация всего лучше соответствует своему назначению, если возможно ближе примыкает к тексту, если точно и полно воплощает оптически созданные поэтом образы, подвержено в ходе эволюции своеобразным изменениям. Присмотримся к истории иллюстративного искусства. Почти во все эпохи графика предпочитала эпическую поэзию лирической (в отличие от музыки, которая охотнее имела дело с лирикой) -- сначала Библия, жития святых, метаморфозы, потом новеллы, басни, драматические произведения, романы -- словом, все то, где больше действия, наглядных драматических коллизий, которые легче поддаются языку иллюстрирования. Вместе с тем иллюстрация развивается к более быстрому, лапидарному, динамическому рассказу, от широкого, последовательного развертывания действия она эволюционизирует к короткой фиксации мгновенного положения.

Но значит ли это, что главная задача иллюстратора -- быть оптическим двойником текста, точным отражением описанных событий, последовательным повторением изображенных типов и характеров? Такой взгляд, прежде всего, подвергает сомнению дарование писателя, как будто сама по себе его работа лишена достаточной художественной экспрессии, непонятна без графического комментария, а с другой стороны, он отнимает у графика свободу и самостоятельную творческую фантазию. Кроме того, есть один момент, который делает вообще невозможным полную тождественность, даже близкое сходство между образами поэзии и графики. Дело в том, что в литературе все события развертываются во времени, характеризуются в становлении, одно за другим, иллюстратор же должен перевести эти события на отношения плоскости и пространства, поставить их одно рядом с другим или концентрировать в одном моменте. Иными словами, точное следование тексту, его имитация противоречили бы самим основам графического стиля.

Как это ни звучит парадоксально, но решение проблемы следует искать в противоположном направлении. Задача иллюстратора заключается не только в точном повторении текста, не только в превращении словесных образов в оптические, но также в стремлении создать заново те положения, настроения и эмоции, которые поэт не

может дать, в умении читать между строк, истолковывать дух произведения совершенно новыми стилистическими средствами и вместе с тем определить свое отношение к главной идее книги, дать суждение о ней. Вспомним, например, рисунки Боттичелли к "Божественной комедии". В начале работы над иллюстрациями Боттичелли попытался точно изобразить события поэмы. Позднее же пришел к убеждению, что своими иллюстрациями он должен выразить то, что поэт не смог выразить словами, что доступно только графическим средствам -- выразить динамикой линейного ритма чувства Данте к Беатриче, истолковать дух поэмы в оптических образах.

Или сравним иллюстрации Ходовецкого и Менцеля. Ходовецкий (иллюстрации к "Минне фон Барнхельм" Лессинга) статичен, абсолютно точно придерживается текста, помещает действующих лиц, как на сцене, в определенных ситуациях определенного акта, даже в определенные моменты диалога. Менцель ("Разбитый кувшин" Клейста) не считается с событиями на сцене, переступает границы театрального действия, как бы изображает то, что происходит между актами. И в его иллюстрациях возникает новый мир образов, обогащающий и углубляющий восприятие зрителя.

Для достижения этих специфических целей графика не должна стремиться к полной оптической иллюзии, к телесной реальности, которая мешает читателю свободно воспринимать литературное произведение. Наоборот, важнее сокращенно экспрессивные приемы, присущая только ей абстракция черно-белого и цветного. В иллюстрациях возможно применение сукцессивного метода (изображений рядом событий, которые происходят одно после другого), несколько точек зрения и масштабов, изображение без фона и без рамы или объединение в одной раме нескольких изображений. И точно так же иллюстрация допускает объединение реального и нереального, замалчивание, намеки, преувеличение, вариации одного и того же мотива.

Иллюстрацию мы ценим тем выше; чем правдивее и выразительней в ней использованы чисто графические средства для истолкования поэтических образов. Однако эту правдивость и выразительность каждая эпоха понимает по-своему. Но не только эпоха, а и каждый отдельный художник. Сравним, например, простые, наивно-реалистические иллюстрации Тимма в "Художественном листке" и

сложные, экспрессивно-напряженные иллюстрации Врубеля или вспомним, например, Агина, чьи иллюстрации к "Мертвым душам" основаны только на тексте Гоголя, и Менцеля, который в "Жизни Фридриха" иллюстрирует не столько книгу Куглера, сколько целую эпоху. Но всегда в этих случаях происходит организация восприятия в воображения читателя, истолкование, а не отображение. Всегда в конечном счете решает критерий -- не "какое место" данной книги иллюстрировано художником, а уловлен ли им дух произведения.

Заканчивая этот раздел, можно привести слова В. А. Фаворского, утверждавшего, что "каждый честный художник-иллюстратор, стремящийся всерьез иллюстрировать писателя, никогда не сможет подняться выше этого писателя".

Еще несколько слов об одной области прикладной, сопроводительной графики -- о так называемом книжном знаке, или ex libris. Это обычно небольшие, гравированные листки, которые наклеиваются на внутреннюю сторону обложки или переплета для обозначения собственника книги. Разумеется, ex libris -- маленькая, периферийная область графики, и все-таки она представляет общий интерес, так как вскрывает специфические особенности графического стиля.

Ex libris приобрел популярность в Новейшее время, особенно после 1900 года. Но у него, подобно карикатуре и плакату, есть свой пролог. Предшественниками книжного знака являются, с одной стороны, печати собственников на переплетах рукописей, с другой -- титульные листы рукописей с миниатюрами, содержание которых обычно посвящено собственнику. В нынешнем понимании -- как знак, накленный изнутри на переплете, -- книжный знак появляется впервые с конца XV века, сначала главным образом в геральдической форме (иногда с портретом собственника). В Германии расцвет относится к началу XVI века. Уже тогда ex libris считали серьезной формой графики -- об этом свидетельствуют несколько книжных знаков Дюрера (между прочим, для его друга Пиркгеймера). Сначала для книжного знака применяли ксилографию, потом перешли на резцовую гравюру. Но изображение оставалось на втором плане, главное место отдавалось надписи -- предупреждению не портить книгу, не зачитывать и т. п.

Новый короткий расцвет следует во Франции XVIII века, примерно в тот же период, к которому относится увлечение иллюстрированной

книгой. Книжному знаку отдали дань почти все выдающиеся рисовальщики эпохи -- Буше, Гравело, Моро Младший, Сент-Обен. Для книжного знака XVIII века характерны миниатюрная грациозность, декоративная динамика и обилие аллегорий. Затем почти во всех европейских странах начинается полный упадок ex libris. Только в 70-х годах XIX века в связи с пробудившимся интересом к геральдике начинается возрождение книжного знака, приводящее в XX веке к небывалому расцвету.

В книжном знаке XX века применяются всевозможные техники (преобладают ксилография и офорт), разнообразнейшая тематика -- тут и символический знак, и орнаментальный узор, и фигурная композиция, и пейзаж. Есть книжные знаки в виде философских, фантастических видений и меланхолических настроений, есть и символическая игра слов: например, книжный знак, который гравер Бракемон поднес своему другу Эдуарду Мане -- изображена портретная герма художника с надписью "manet et manebit" (латинское -- "есть и останется"). В XX веке был момент, когда книжный знак грозил задушить все остальные виды графики. Началось бешеное собирательство книжных знаков, беззастенчивое соревнование коллекционеров, стали выпускаться "универсальные", анонимные ex libris, куда любой библиофил мог вписать свое имя. В конце концов ex libris стал терять всякую связь и с книгой, и с собственником и превращаться из книжного знака определенной библиотеки, наклеенного на книгу, в объект анонимного собирательства, хранящийся в папке. К счастью, этот экслибрисный угар продолжался не очень долго, и область книжного знака вновь заняла подобающее ей не очень крупное, но все же существенное место среди других видов графического искусства.

Если бы мы попытались определить художественную сущность книжного знака, то столкнулись бы с его многозначностью. Прежде всего ex libris -это своего рода печать владельца, затем это -- украшение книги, которое должно обладать орнаментальными, декоративными качествами, и, наконец, книжному знаку свойственно идейное назначение, связанное с личностью собственника библиотеки и заставляющее художника выходить за пределы и украшения, и содержания данной книги. Иначе говоря, в книжном знаке присутствуют элементы таинственного шифра, своего рода талисмана владельца; в нем должны органически объединяться черты орнамента и

афоризма, эпиграфа и декоративного знака.

Теперь, после того как нами пройден обширный путь по различным видам графики, естественно задать вопрос -- какова же главная особенность, в чем специфика графики в отличие от других искусств? Какой стиль и почему мы называем графическим?

Обычная дефиниция основывается на трех главных признаках: 1. Преобладание линии. 2. Контраст черного и белого. 3. Иллюстративный, повествовательный характер. Эта дефиниция и правильна и неправильна. Правильна потому, что названных три признака действительно присущи графике. Неправильна потому, что они не являются прерогативами только графики -- мы находим их и в других искусствах. А с другой стороны, сущность графики этими признаками не может быть ограничена.

Мы знаем, что мастера графики охотно применяли колористические эффекты (плакат, хромолитография, кьяроскуро, цветная акватинта, японская цветная ксилография и т. п.). С другой стороны, мы знаем также примеры монохромной живописи (так называемый гризайль -- в одном тоне, моделировка светом и тенью). Следовательно, контраст белого и черного не составляет преимущества только графики. То же самое относится и к якобы линейному и повествовательному характеру графики. С этой точки зрения нельзя было бы провести принципиальную границу между графикой и декоративной живописью. В стенной живописи, мозаике, витраже форму создает линия, контур. Вместе с тем стенная живопись (вспомним также греческую вазовую живопись) обычно тяготеет к рассказу, событию, мифу, иллюстрации геройских подвигов. Это значит, что не линия, не контраст черного и белого, не рассказ сами по себе составляют своеобразие графики, а специфические методы их использования. Чтобы понять стилистическую сущность графики, надо искать другие пути.

В этом смысле очень поучительно сравнение графики и живописи и их принципиального отношения к плоскости и пространству. Живописец стремится плоскость обесценить всеми средствами -- линейной и воздушной перспективой, светотенью, градациями тона и т. п., так сказать, открыть ее иллюзией глубокого пространства, превратить в окно, выходящее в видимый мир. Эту тенденцию к разложению плоскости подчеркивает рама, она изолирует картину от

стены, от реального мира, своими срезами завлекает взгляд в глубину.

Напротив, графика утверждает, подчеркивает плоскость, как бы противится иллюзии пространства и телесности. Одним из важнейших средств этого противодействия оптической иллюзии является белый фон бумаги, который график во многих случаях оставляет как бы неиспользованным (особенно в книжной иллюстрации, но также и во всех видах рисунка и печатной графики). Другое средство утверждения плоскости -- отсутствие рамы, напоминающее зрителю, что перед ним плоскость, лист бумаги, который можно взять в руку, поворачивать во всех направлениях, положить на стол.

Картину рассматривают с определенной точки зрения (обычно издали), чтобы не уничтожить иллюзии, забыть о физических свойствах красок. Гравюру или рисунок можно приближать к глазам или удалять; чем ближе, тем сильнее воздействие. Поэтому рисунок создает совершенно иное впечатление пространства, чем живопись: в картине пространство кажется конкретным, осязательным; в графике его, скорее, можно назвать абстрактным и символическим. Этот абстрактно-символический характер графики находит свое отражение в некоторых языках (например, по-немецки "Zeichnung" -- рисунок -одного корня с "Zeichen" -- знак).

Рисунок представляет собой в известном смысле не конкретный, реальный образ вещи, а как бы только ее уподобление, иносказание, превращение. Поэтому графика гораздо больше, чем живопись, позволяет себе сокращать, умалчивать, употреблять метафоры, аналогии и т. п. Поэтому она свободней, неисчерпаемо разнообразней по тематике; она легко может быть связана с поэзией, политикой, рекламой, она может носить и интимный, и массовый характер, может обвинять и высмеивать, потому что в ней всегда есть элементы, которые противодействуют иллюзии реальности. То, что в более телесной и пространственной живописи отпугнет, как страшное, безобразное, эротическое или циничное, то в графике воспринимается только как намек, знак на плоскости.

Таким образом, сущность графики заключается не в том, что графика пользуется линией, контрастом черно-белого и динамикой рассказа, а в том, что все эти средства в руках художника-графика приобретают экспрессивно-орнаментальный характер, придают изображению оттенок письмен, иносказательного знака (отсюда тесная

связь графики с литературой). Сущность графического стиля заключается в колебании между пространственной иллюзией в плоскостью, между реальным образом и знаком.

В этом смысле для сущности графики характерно то, что каждое ее стилистическое средство может иметь самое различное значение и выполнять самые противоположные функции.

Например, линия может иметь в графике по меньшей мере три различных значения: 1. Изобразительное значение -- давать с помощью контура, объема, дистанции, светотени представление о предмете и пространстве, о движении и мимике. 2. Декоративно-ритмическое значение: линия может быть текучей и закругленной, острой и отрывистой, медленной и быстрой. 3. Экспрессивное значение -- поскольку линейный образ может вызывать определенные эмоции, поскольку линии могут выражать субъективные чувства художника, поскольку своими комбинациями, созвучиями и диссонансами, содружеством или столкновением они могут волновать или успокаивать зрителя, вообще создавать у него определенное настроение.

Столь же многообразно может быть и другое средство графики -- контраст черного и белого. Прежде всего его можно добиться разными средствами -тоном бумаги, пятном краски, нажимом линий, их параллелью или перекрестной сетью. Вместе с тем контраст черного и белого может иметь в графике самое различное предметное и стилистическое значение.

1. Белое есть свет, черное -- тьма во всех переходах и градациях. Контрастом белой бумаги и черной краски график может создать впечатление ослепительной яркости и глубокого мрака. Графика может изображать не только освещенные предметы, но и самый свет, падающий прямо в глаза зрителю ("Фауст" Рембрандта).

2. Градациями черного и белого графика может передавать оттенки цвета и тона, теплого и холодного, голубого неба и зеленой лужайки -- одним словом, обладать красочностью.

3. Контраст черного и белого может передавать структуру материала, оптические и осязательные свойства поверхности, поскольку различные материалы по-разному реагируют на прикосновение лучей, пропускают их или отражают. Именно эти свойства графика может передавать оттенками черно-белого -- блеск оружия, прозрачность стекла, мягкость или шероховатость, ткани.

4. Подобно линиям, контрасты света и тени могут иметь декоративные, ритмические функции.

Таким образом, стилистические средства графики, с одной стороны, сильно ограничены, с другой стороны, они потенциально очень богаты и выразительны, могут выполнять сложные и часто противоречивые функции. Что же объединяет, уравновешивает, скрепляет эти противоречия так, что мы их не ощущаем? Белый фон бумаги -- вот самое мощное, решающее средство графики. В живописи можно забыть о холсте или дереве, на котором написана картина, в графике забыть о бумаге нельзя -- отвлеченный и как будто нейтральный белый фон активно участвует в художественном воздействии графики. Именно он выравнивает все противоречия графики, оправдывает все ее умалчивания, сокращает ее двусмысленные экивоки. Именно благодаря белому фону рисунок может быть без рамы, без завершения по краям, без глубины, без почвы, без базы и т. п. В рисунках Рембрандта и офортах Уистлера часто на переднем плане нет ясных контуров и крепкой моделировки; приближаясь к переднему плану и к краям, линии как бы исчезают, превращаются в ничто, как бы уходят в белую плоскость. Возможен также прием объединения на одном месте нескольких точек зрения, нескольких эпизодов, которые происходят в разное время и в разных местах, -- белый фон как бы включает, всасывает в себя прошлое и будущее, близкое и далекое.

А с этим связано совершенно особое по сравнению с живописью отношение графики к пространству и времени: живопись стремится к пространственной иллюзии, графика ей противодействует, в живописи мы "читаем" пространство с боков к центру и спереди в глубину, в графике -- из центра к краям, без ясного членения планов.

"Антипространственная" тенденция графики особенно ярко проявляется в ее отношении к цвету. Всюду, где графика применяет цвет, она стремится отнять у него пространственную функцию и подчеркнуть плоскостный характер, или накладывая цвет равномерным пятном, избегая лепить краской, или оперируя бледными тонами, или выделяя светлые и теплые, которые имеют тенденцию приближаться к передней плоскости.

Графика более, чем живопись, благоприятствует временному началу, четвертому измерению. Живопись не может изобразить самый ноток времени, она превращает действие в состояние, длительную,

застывшую ситуацию. Напротив, графика благодаря белому фону способна воплощать самый процесс, становление действия, без времени. Причем в двояком смысле: 1. В смысле фиксации быстрого, мгновенного впечатления, неожиданного эффекта, стремительных движений. 2. В смысле развертывания действия в смене нескольких этапов и точек зрения. Например, показывая одно и то же пространство изнутри и снаружи или рядом помещая то, что было и что будет. Вспомним рисунки Ватто -- он показывает одну и ту же фигуру то в нескольких поворотах, то в одном повороте, но с различных точек зрения, как будто бы он обходит человеческую голову кругом, улавливая сложные повороты в три четверти снизу или сверху, тончайшие нюансы, недоступные глазу в обыденной жизни.

Именно эта чувствительность графики ко времени делает ее столь благоприятной для развертывания серий или циклов (Калло, Хогарт, Гойя, Клингер и многие другие) как иллюстраций к реальному или воображаемому тексту. И когда мы его "читаем", то настоящее естественно связывается с прошлым, а будущее с настоящим, оптические образы неразрывно сочетаются с идейными и моральными ассоциациями. Из всех изобразительных искусств графика всего ближе к поэзии и музыке.

II. СКУЛЬПТУРА2

После графики целесообразно обратиться к ознакомлению со скульптурой. Не потому, что эти искусства родственны и близки друг другу. Напротив, между ними существует резкий контраст, они представляют собой как бы крайние полюсы изобразительного творчества: насколько графика является отвлеченным искусством (изображая трехмерное пространство, на плоском листе бумаги), настолько же скульптура конкретна и телесна. Вместе с тем скульптура безусловно уступает графике в смысле популярности у широкой публики. А между тем скульптура по своим стилистическим приемам -- очень простое, по своему тематическому репертуару довольно ограниченное, по проблемам и задачам очень ясное и конкретное искусство. Поэтому есть смысл рассматривать скульптуру раньше, чем такие сложные, труднее поддающиеся пониманию и анализу искусства, как живопись и архитектура.

У произведения скульптуры -- прямая, осязательная сила убеждения. Помпоний Гаурик, ученый эпохи Возрождения, писал в

своем "Трактате о скульптуре" (1504), сравнивая скульптуру и литературу: "Писатель воздействует словом, скульптор -- делом, вещью; тот только рассказывает, а этот делает и показывает". Несколько иначе ту же мысль высказал в беседе с друзьями знаменитый скульптор эпохи барокко Бернини: "Ведь и сам бог -скульптор; он создал человека не колдовством, а кусок за куском, как ваятель". Характерно также, что египтяне привыкли обрабатывать самые твердые породы камня (базальт и диорит) и что для них "искусство" и "скульптура" были однозначными понятиями.

Чтобы яснее почувствовать значение и атмосферу скульптуры, посетим мастерскую скульптора. Это по большей части холодное, голое, неуютное помещение, где несет сыростью. На грубо сколоченных деревянных подставках стоят покрытые сырыми тряпками глиняные модели. В углу -- деревянный пень, чуть напоминающий силуэт человеческой головы; тут же проволочное сооружение -- словно жуткая тень человеческого скелета; на полках -- гипсовые слепки, безжизненные в своей слепой белизне; во дворе посетитель наталкивается на глыбы гранита или мрамора. Здесь господствуют (так, во всяком случае, кажется посетителю) сухая проза, суровая обыденность, тяжелая, точная, ремесленная работа. У кого нет терпения, кто не может выдержать длительный физический труд, тот не годится для скульптуры. Необходимо также рассеять одно недоразумение, чрезвычайно затрудняющее правильное понимание и оценку скульптуры. Для того, кто не был в Италии, не видел в музеях греческих мраморов, бронзовых скульптур эпохи Ренессанса и готических деревянных статуй, представление о шедеврах европейской скульптуры неизбежно ограничивается репродукциями. К сожалению, фотографии со скульптуры часто страдают от одной роковой ошибки-- неверно выбранной точки зрения. Тут не в том только дело, что многие статуи требуют обхода кругом, как бы ощупывания пластических форм и их динамики, в то время как фотография может дать одну точку зрения или в лучшем случае несколько оторванных друг от друга точек зрения. Даже примирившись с этим дефектом, приходится признать, что фотография часто дает совершенно неправильное представление о скульптуре.

Прежде всего следует помнить, что многие статуи (например, ряд греческих статуй и особенно древнеегипетских) рассчитан на

рассмотрение в чистый фас или чистый профиль. Между тем фотографы тяготеют к снимкам с угла -- к чисто живописному приему, который по большей части искажает контуры статуй и дает неправильное представление об их движении.

Вспомним, например, "Давида" Верроккьо. Обычно статую снимают несколько справа -- в этой позиции в образе Давида преобладает напряжение, беспокойство, некоторая неуверенность позы; к тому же такая точка зрения подчеркивает два резких ракурса в статуе, образуемых локтем и кинжалом и нарушающих чистый, тонкий силуэт. Правильная же точка зрения для съемки -прямо фронтальная, потому что именно тогда в статуе наглядно проявляются черты, свойственные итальянской скульптуре второй половины XV века -некоторое высокомерие юного героя, угловатость и хрупкая грация его движений, изгиб его тела и далеко выдвинутый худой локоть.

Это не значит, что все статуи надо снимать спереди. Напротив, многие статуи требуют рассмотрения с угла. К ним относится, например, "Вакх" Микеланджело, так как именно с этой позиции особенно красноречиво воспринимаются его опьянение, его шаткая поза, озорство спрятавшегося силена.

Но особенно неудачны так называемые "интересные" снимки, к которым часто прибегают фотографы, -- откуда-то сверху или снизу, в неожиданном ракурсе, со слишком близкого расстояния и т. п., когда фотография произвольно искажает пластическую форму, навязывает статуе неподходящий эффект освещения и создает живописную расплывчатость или ложную выразительность статуи. Одна из основных предпосылок правильного восприятия скульптуры -- необходимость отучиться от живописного восприятия скульптуры, от поэтического тумана, которым фотографы обычно заслоняют чисто материальную, телесную природу статуи.

Эта природа скульптуры обычно развивается в тесном контакте с архитектурой. Скульптура может быть опорой, участвующей в архитектурной конструкции (кариатиды, атланты, консоли, капители), или служить украшением свободных полей, выделенных структурой здания (фронтоны и метопы греческого храма, готические порталы и т. п.). Но даже в тех случаях, когда нет прямой тектонической связи между скульптурой и архитектурой, скульптура находится в известной зависимости от архитектуры: архитектура определяет масштаб статуи,

ее место, в значительной мере ее освещение. Но скульптуре не всегда принадлежит подчиненная роль. Бывают случаи, когда скульптуре нужна опора архитектуры, чтобы развернуть полностью всю мощь своей энергии, и тогда архитектура подчиняется скульптуре (советский павильон на Парижской выставке и группа Мухиной "Рабочий и колхозница").

Это взаимное тяготение скульптуры и архитектуры подчеркивает общность их материальной природы. Оба искусства телесные, обрабатывают крепкие материалы, подчинены законам статики. Основное их различие заключается в том, что задачей архитектуры являются конструкция масс и организация пространства, задача же скульптуры -- создание телесных, трехмерных объемов. Если же сравнить скульптуру с живописью, то их сближает задача изображения реальной действительности. Но тематический репертуар скульптуры, по сравнению с живописью, гораздо более ограничен. Не только все преходящие, бестелесные явления (вроде солнечных лучей, дождя, тумана, радуги и т. п.) выпадают из поля зрения скульптора, но и в пределах телесного, вещественного мира у скульптуры есть естественные границы и определенные симпатии. Так, например, для скульптуры мало подходит тематика пейзажа (горы, деревья, лужайки) и натюрморта (плоды, предметы обихода, мебель, которые в живописи могут быть очень выразительны -- вспомним картины Ван Гога, изображающие башмаки и плетеное кресло, или картину Ренато Гуттузо, с изображением корзины с картошкой). Цветы и растения могут быть в скульптуре мотивами только декоративной пластики, главным образом в виде рельефа (в капители, во фризе), притом в сильно стилизованных формах, для того чтобы они могли включиться в тектонический ритм архитектуры.

Таким образом, естественным объектом пластического творчества является, собственно говоря, изображение человека и отчасти животных. Мы говорим -отчасти, так как скульпторы (кроме специалистов-анималистов) предпочитают таких животных, которые обладают в какой-то мере свойствами человеческого характера (орел, лев, собака) или же органически могут быть согласованы с человеческим телом (лошадь и всадник).

Каковы же причины тематической односторонности скульптуры? Одна из них заключается в том, что и в создании, и в восприятии

скульптуры участвуют не только зрительные органы, но и осязательная моторная энергия. Зритель как бы внутренне повторяет динамические функции статуи, всем своим моторным аппаратом переживает положения и движения изображенной фигуры -- только тогда камень и бронза из мертвой материи превращаются в живой образ. Понятно, что этот процесс возможен лишь тогда, если налицо соответствующий объект -- человек или животное, существо с разумом и волей и с родственной человеку моторной энергией. Не случайно Майоль говорил своим ученикам, что при создании новой статуи ему нужен не столько оптический образ, сколько соответствующее будущей статуе внутреннее, моторное напряжение всего тела.

Будучи, таким образом, единым по своему существу искусством, скульптура вместе с тем делится на ряд самостоятельных видов, обладающих каждый своими особыми свойствами. Во-первых, мы разделяем большую и малую скульптуру, причем к этому присоединяются и принципиальные различия; маленькая статуэтка не связана с определенным местом, ее можно взять в руки, поворачивать; она относится к монументальному памятнику, как гравюра к стенной живописи. Во-вторых, мы различаем свободную скульптуру и рельеф, а в группе свободной скульптуры еще более узкую группу кругло-скульптурных, всесторонних статуй, рассчитанных на обход кругом, на рассмотрение со всех сторон. Рельеф же представляет собой в большей или меньшей мере выпуклую скульптуру, развернутую на плоскости, которую он украшает.

Общим же для всех названных выше видов являются материал и техника. К ним мы теперь и обращаемся.

* *

*

Материал и техника его обработки имеют очень большое значение в скульптуре. Верное чутье материала, умение найти соответствующую материалу идею и тему, или, наоборот, воплотить идею в подходящем материале -- важный элемент дарования скульптора. Подлинный скульптор творит в определенном материале, задумывает статую в мраморе или бронзе. Он знает, что материалы по-разному реагируют на прикосновение рук скульптора, неодинаково подчиняются велениям его фантазии. Есть более гибкие и менее послушные материалы: мягкий камень побуждает к гладким плоскостям и острым граням, твердый --

поощряет закругления; в глине обычно возникают несколько расплывчатые формы, слоновая кость требует слоистой трактовки и т. п. Материал тогда дает желаемый эффект, когда используют все его возможности до конца и вместе с тем когда от него не требуют большей экспрессии, чем он способен дать. Однако, признавая важное значение материала в скульптуре, не следует впадать в крайность, как делают некоторые теоретики (Земпер, Гильдебранд), и приписывать материалу слишком большую, почти решающую роль и в творческом процессе, и в восприятии зрителя. В эстетическом процессе, в конце концов, важен не сам материал, а впечатление, которое он производит.

В самом деле, для скульптора важно не то, что материал, в котором он работает, действительно твердый, а то, что в статуе он выглядит твердым. Египтяне любили твердые материалы и мастерски их обрабатывали, но у них и мягкие материалы кажутся твердыми, как бы затрудняющими руку художника. Это значит, что не материал побуждал египтян вырабатывать твердый стиль, а по самому своему существу египетский пластический стиль был твердым, суровым. Напротив, в эпоху барокко каменная скульптура часто производит мягкое, расплывчатое впечатление, хотя использованы как раз твердые породы.

Учитывая все вышесказанное, можно было бы выдвинуть такой принцип, характеризующий значение материала в скульптуре: концепцию ваятеля определяют не столько особенности материала, сколько смысл, идея, задачи художественного произведения. Например, может казаться, что скульпторы готики и барокко пренебрегают естественными свойствами материала, творят как бы ему вопреки и все, же создают ценные художественные произведения. В самом деле, каковы естественные свойства камня? Косность, тяжесть, плотность. А между тем в бурной динамике барочных статуй исчезает тяжесть камня, а в тонких кружевах готической декоративной скульптуры растворяется плотность камня. Почему же пренебрежение к естественной логике материала не производит здесь антихудожественного, впечатления? Потому что он отвечает глубокому смыслу, внутренним идеям готики и барокко -- их стремлению преодолевать пассивность, косность материи, одухотворить, насытить камень эмоциями.

Это подчинение материала художественной идее лежит, по-видимому, в основе симпатий различных художников и целых эпох к определенным материалам: так, например, египтяне предпочитали

твердые, цветные породы камня, греки -мрамор и бронзу, любимые же материалы китайцев -- фарфор, лак, нефрит. Если Микеланджело любил мрамор, то Поллайоло предпочитал бронзу; XIX век не признавал дерева, а в XX веке к нему возвращаются. Есть мастера и эпохи, которые стремятся в законченной работе сохранить следы сырого, почти необработанного материала, как бы показывая становление живого образа из аморфной массы (Роден). И есть другие, которые уничтожают мельчайшие следы резца, малейшее напоминание о борьбе скульптора с материей.

Что касается техники скульптуры, то ее виды можно группировать по различным принципам. Согласно одному принципу технику скульптуры можно разбить на три следующие группы: 1. Когда рука художника заканчивают всю работу (обработка глины, камня, дерева). 2. Когда работу художника заканчивает огонь (керамика). 3. Когда художник дает только модель будущей статуи (отлив в бронзе). Согласно другому принципу техника скульптуры распадается на три, но уже другие основные группы: 1. Лепка в мягких материалах (воск, глина) -- техника, которую мы называем в узком смысле "пластикой". 2. Обработка твердых материалов (дерево, камень, слоновая кость), или "скульптура" в прямом смысле этого слова. 3. Отливка и чеканка в металле.

Обзор техники и материалов скульптуры следует начинать с мягких материалов, так как именно в них обычно выполняются подготовительные работы, изготовляются модели и т. п. Но еще раньше скульптор реализует свой замысел в рисунках, набросках, эскизах и только после этого переходит к модели в мягкой глине или пластилине (особом несохнущем материале). Рисунки скульптора могут быть и этюдами с натуры, и импровизациями, и набросками композиций, но они заметно отличаются от рисунков живописца. Когда скульптор рисует, он словно лепит, или высекает, или шлифует форму, он словно ощупывает руками и глазами объем и поверхность. Его штрихи как бы взрывают поверхность бумаги. Штрихи скульптора не столько образуют контуры фигур, сколько означают прикосновения, движения самого художника. Достаточно взглянуть на рисунки Микеланджело, чтобы убедиться в гипнотической силе объемов, заложенных в них. Но они обнаруживают и еще одну особенность. Скульптор всегда стремится охватить форму и движение фигур с разных сторон, как бы

одновременно с нескольких точек зрения. Так, например, Микеланджело рисует обнаженную фигуру спереди или со спины и тут же, на том же листе, хочет представить ее себе в профиль или в одежде.

За рисунком следует модель в глине или в пластилине. Глина - исключительно гибкий, податливый материал, отзывающийся на малейшее прикосновение художника; маленькие частицы глины можно смять в компактную массу: прибавлять или отнимать у нее -- одним словом, всегда возможны дополнения и исправления. Кроме того, глина допускает быстрый темп работы. Вообще в смысле темпа работы скульпторы оказываются в невыгодном положении по сравнению, скажем, с живописцами -- сложный, длительный процесс работы может нарушить равновесие между бурным полетом фантазии художника и медленной техникой. Но именно в глине это равновесие вполне возможно. Однако в этом же быстром темпе работы заложена и опасность мягких материалов для скульптора (глины, воска): художник увлекается легкой и быстрой техникой, начинает терять контакт с другими материалами, довольствуется только моделью, предоставляя своим помощникам механически переносить формы глиняной модели в твердый материал (камень), -- в результате специфические свойства камня оказываются неиспользованными. Эти опасности особенно сказываются в скульптуре XIX века. Они и вызвали резкую оппозицию Родена и Гильдебранда и их призывы работать непосредственно в материале, высекать из камня.

Хотя мы в просторечии часто употребляем термины "скульптура" и "пластика" в одинаковом значении, как наименование особого вида искусства, следует все же подчеркнуть принципиальное различие между содержанием этих двух понятий (в их более узком смысле).

Скульптор обрабатывает твердые материалы (камень, дерево); перед ним в начале работы сплошная компактная глыба, в которой он как бы угадывает очертания будущей статуи. В своей работе он идет снаружи вовнутрь, отнимая (отсекая или срезывая) большие или меньшие лишние части. Напротив пластик работает в мягких материалах, он лепит, прибавляет материал, одним словом, процесс его работы идет изнутри наружу. При этом в момент начала работы перед пластиком или вообще нет никакого материала, или же есть только скелет будущей статуи, стержень, который постепенно обрастает материалом. Итак, пластика -- это искусство прибавления материала,

скульптура -- отнимания.

Это различие сказывается не только во внешних приемах техники, но и в существе художественного мировосприятия. Если мы проследим за исторической эволюцией искусства, то заметим, что на ранних стадиях развития обычно господствует скульптурный стиль, а на более поздних -- пластический.

Возьмем для примера развитие греческой скульптуры, оно явно идет от скульптурных принципов к пластическим, архаическая статуя неподвижна, строго фронтальна, замкнута в сплошных плоскостях, рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения -- в ее основе лежит скульптурный, высекающий стиль. Напротив, статуи Лисиппа, в основе которых лежит принцип пластики, или лепки, полны динамики, развертываются изнутри наружу ("Апоксиомен"), как бы врываются в окружающее их пространство, рассчитаны на обход, на рассмотрение с разных точек зрения. Своеобразное сочетание принципов скульптуры и пластики представляет собой китайская техника "каншитсу": пустой внутри деревянный остов обкладывают бумагой или грубой тканью, поверх которой кладут ряд слоев лака, в которых и производится моделировка поверхности статуи -- таким образом, и в материале и в технике его обработки мы видим сочетание принципов скульптуры и пластики.

Однако вернемся к глиняной модели. Часто скульптор не ограничивается одной моделью, а делает их несколько. Маленькие модели дают самое общее представление о пластическом мотиве, который занимает скульптора (сравним, например, глиняные модели Микеланджело для "Давида" в Каза Буонарроти во Флоренции). Наряду с этими "пластическими эскизами" скульптор часто изготовляет большую вспомогательную модель, в которой более точно намечает формы будущей статуи (во Флорентийской Академии хранится большая модель Микеланджело для одной из статуй капеллы Медичи: деревянный остов покрыт паклей, поверх положена глина, моделирующая формы статуи). Для создания большой глиняной или восковой модели необходим остов, своего рода скелет (так называемый каркас), так как без него глина оседает. Каркас делается из проволоки и деревянных дощечек, распределяя основные линии позиции будущей статуи.

Глину применяют не только как вспомогательное средство, но и

как самостоятельный пластический материал. Но в этом случае глина должна быть обожжена до затвердения (скульптура из обожженной глины носит название терракоты). Стенки статуэтки, предназначенной для обжига, должны быть очень тонкими, так как сырость, содержащаяся в глине, при обжиге обращается в пар и может вызвать трещины. При лепке глиняной статуэтки надо учитывать, что глина при обжиге сжимается, поэтому статуэтку надо делать больше по размерам, чем она была задумана в окончательном виде.

Для глиняных статуэток характерны обобщенные замкнутые формы, что вызывается отчасти техническими причинами: трудно обжигать далеко выступающие части. Блестящими примерами терракотовой скульптуры являются древнегреческие терракоты, особенно те раскрашенные жанровые статуэтки, которые были найдены в могилах близ Танагры. В эпоху Возрождения, особенно в Северной Италии, изготовлялись большие терракотовые статуи, часто даже целые группы, в резко экспрессивном стиле, обычно пестро раскрашенные (Никколо дель Арка, Гвидо Маццони и другие).

Дефект чистой терракоты -- она пропускает воду -- стремились преодолеть с давних пор с помощью прозрачной глазури, обычно с примесью окиси металла. Древнейшие образцы глазурованной терракоты находят уже в Месопотамии. Первый расцвет она переживает в Персии. Через посредство арабов техника свинцовой глазури, так называемой мавританской, проникает в Испанию (по-видимому, от принадлежавшего Испании острова Майорка эта техника получила название "майолика"). Из Испании технику майолики завозят в Италию. В целом ряде городов Средней Италии возникают мастерские, изготовляющие расписные сосуды (главным образом блюда) с фигурными композициями, отражающими влияние классического искусства. От одного из главных центров этого производства, города Фаэнца, техника глазурованных сосудов получила название "фаянс".

Технику расписной, глазурованной терракоты в монументальную скульптуру первый вводит, правда еще эпизодически, Лоренцо Гиберти, а с середины XV века ее начинает систематически культивировать Лука делла Роббиа, глава целой семьи мастеров глазурованной терракоты. Мастерская Луки делла Роббиа изготовляла главным образом рельефы (чаще всего с белыми фигурами на голубом фоне) круглой (так называемой тондо) или полукруглой (так называемого люнета) формы.

Майолика мастерской делла Роббиа отличалась исключительной прозрачностью, была непроницаема для дождя, и поэтому ее часто применяли для украшения наружных стен.

В XVIII веке майолика теряет популярность, и ее место занижает фарфор -- материал более гибкий, содействующий более утонченной технике. Тайну изготовления фарфора впервые открыли китайцы (вероятно, уже в VII веке). С XVI века, когда образцы китайского фарфора попадают в Европу, начинаются непрерывные попытки овладеть техникой фарфора или хотя бы приблизиться к применяемым им приемам и формам (медичейский фарфор, дельфтский фаянс и т. п.).

Только в самом начале XVIII века Бетгер, сначала в Дрездене, а позднее в Мейсене создает настоящую фарфоровую массу (несколько более крепкую по сравнению с китайской). Фарфоровая масса Бетгера состоит из смеси каолина, полевого шпата и кварца. Обжигаемая при высокой температуре, эта смесь дает твердую белую массу. Эта масса может подвергаться окраске различными способами: или красят саму массу, или ее покрывают цветной глазурью, или раскрашивают под глазурью либо над глазурью. При быстром остывании после обжига образуется тонкая сеть трещин, которую намеренно используют для создания особой мерцающей поверхности (подобного рода техника носит название "кракле"). Это сочетание твердости и хрупкости, сверкающей белизны и пестрой раскраски, присущее фарфору, ставило перед художниками ряд сложных и своеобразных проблем. Наиболее крупные из мастеров европейского фарфора XVIII века -- Кендлер и особенно Бустелли -- достигают в своих небольших статуэтках и группах яркой выразительности и тонкого декоративного ритма.

Такой же популярностью, как фарфор в эпоху рококо, в эпоху классицизма пользовалась так называемая каменная масса, отличающаяся от фарфора большей мягкостью, непрозрачностью и желтоватым тоном. Особенный расцвет каменная масса пережила во второй половине XVIII века в Англии, где мастерская Веджвуда прославилась сосудами синего, фиолетового и черного тонов, украшенными белыми фигурными рельефами, напоминающими стиль античных камей. Фарфор Веджвуда противопоставляет изысканности и игривости немецкого мейсена и французского севра простоту форм и сдержанное созвучие декорации с формой сосуда. Новым в изделиях Веджвуда было и то, что производство товаров широкого потребления

отличалось такой же тщательностью работы и изящной простотой стиля.

Наряду с глиной как материал лепки для отлива в бронзе, а также и для самостоятельных работ применялся также воск.

Глина и воск очень непрочны, при высыхании трескаются, поэтому с них обычно делали точные копии в гипсе. Но гипс применялся в скульптуре и для других целей. Так, например, гипсовые отливы с живой модели служили скульптору материалом при изучении натуры. Такие гипсовые отливы найдены уже в египетских мастерских (особенно блестящие в мастерской Тутмеса, работавшего при дворе фараона-еретика Аменхотепа IV в Тель-эль-Амарне). Такими же гипсовыми отливами с натуры пользовались греческие скульпторы Лисипп и мастера его круга, а также скульпторы эпохи Возрождения.

В эпоху Возрождения впервые начинают делать гипсовые отливы со статуй (главным образом античных), предназначенные, с одной стороны, для обучения молодых художников, а с другой -- для собраний коллекционеров. Начиная с XVII века, рисование с гипсовых отливов приобретает прочное место в системе академического обучения художника. В XIX веке гипсовые отливы выполняли важную роль в работе археологов и в комплектовании специальных музеев, где на слепках демонстрируется история мировой скульптуры ("Трокадеро" в Париже, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве).

Не следует смешивать гипс с так называемым стуком -- соединением гипса с мраморной крошкой (замешанным на клее и извести), представляющим собой материал, который широко применялся для самостоятельных декоративных работ. По-видимому, стук ведет свое происхождение с Востока -- мы знаем, какое богатое применение этот материал нашел у парфян и в декоративном искусстве Средней Азии (под названием "ганч"); но его широко использовали в декоративных целях и в эпоху эллинизма, и в римском искусстве (блестящим образцом применения стука являются потолочные украшения виллы Фарнезины в Риме, поражающие своей воздушностью). Стук накладывают в мягком виде и моделируют шпахтелем, пока не затвердеет; но так как твердеет он очень быстро, то художник должен обладать быстрой и верной рукой. Наибольшую популярность стук приобретает в эпоху барокко и рококо для

украшения стен и потолков, вместе с тем все более превращаясь в ремесленное производство.

* *

*

Переходим к твердым материалам скульптуры. Дерево -- один из древнейших и притом народных материалов, долго сохранявших традиции крестьянского ремесла. Деревом как скульптурным материалом мастерски умели пользоваться уже в Древнем Египте (вспомним шедевр скульптуры Древнего царства -- статую так называемого "Деревенского старосты" в Лувре). В Греции дерево было, по-видимому, древнейшим материалом монументальной скульптуры: так называемые ксоаны -- бесформенные идолы в виде столбов или досок с нанесенным на них примитивным рисунком человеческой фигуры -- были, согласно источникам, древнейшими памятниками монументальной скульптуры. Понемногу камень начинает вытеснять дерево, но архаические каменные статуи долго сохраняют следы форм, вызванных инструментами резьбы из дерева -- ножом и пилой ("Гера" с острова Самос, в Лувре, круглая, как столб, с вертикальными складками одежды, подобными каннелюрам колонны, "Артемида" с острова Делос, в Афинах, плоская, как доска).

Возрождение дерева как скульптурного материала происходит в средние века, начиная уже с древнехристианского периода (деревянные двери церкви Сайта Сабина в Риме, V век). В Северной Европе в средние века, да и в эпоху Возрождения, дерево широко применялось для украшения алтарей, для распятий, для церковной утвари. Обычно дерево грунтовали, иногда покрывали холстом, окрашивали и золотили (выдающийся немецкий скульптор конца XV -- первой трети XVI века Тильман Рименпшейдер одним из первых стал применять дерево, так сказать, в чистом виде).

В скульптуре итальянского Возрождения дерево постепенно вытесняется мрамором и бронзой. Но в эпоху барокко, особенно позднего и особенно в странах с крепкими традициями крестьянского ремесла (Бавария, Австрия, Польша, Прибалтика и т. п.), дерево переживает новое блестящее возрождение в декоративных ансамблях церковного убранства. Эпоха классицизма, когда в скульптуре господствуют белый мрамор и рельефный принцип, неблагоприятна для дерева как скульптурного материала. В течение всего XIX века дерево

было изгнано из мастерских скульпторов. Напротив, в XX веке с его революционно-демократическими тенденциями и с поисками новой, эмоциональной выразительности дерево переживает новое, яркое возрождение (Барлах, Коненков). Для монументальной скульптуры употребляются и мягкие (липа, тополь), и твердые породы деревьев (дуб); для мелкой скульптуры -- по преимуществу прочный бук. Дерево обрабатывают ножами и резцами (для складок используют вогнутый резец) с помощью молотка. В эпоху готики применяли так называемую козью ножку (особый вид резца). Исходным материалом для скульптора является деревянный чурбан. Иногда ему придают правильную четырехгранную форму, на передней плоскости которой художник рисует контуры изображения. Затем различными ножами и резцами вырубаются основные плоскости будущей скульптуры. После этого скульптура разнимается на две части и выдалбливается внутри, чтобы дерево высохло и не трескалось. Только после этого заканчиваются все детали скульптуры и ее две части вновь скрепляются.

Каковы специфические особенности дерева как пластического материала? Дерево -- более гибкий материал, чем камень: оно допускает большую свободу в обработке форм, большее богатство деталей, но меньше нюансов и переходов; в дереве возможны более резкие выступы, ответвления формы и более глубокие вырезы (недоступные художнику в камне). В дереве возможны острые, угловатые грани, но и закругленные выемки, длинные и короткие линии, резкие контрасты и мягкое волнение поверхности (взрыхленную рашпилем, морщинистую поверхность можно комбинировать с гладко отшлифованной).

Обобщая стилистические особенности дерева как материала скульптора, можно было бы сказать, что дереву свойственны несколько нескладная масса и вместе с тем исключительно богатая, динамическая, выразительная "текстура" и поверхность, контраст между сырой, косной материей и органической силой. Дефект дерева заключается в том, что его нельзя обрабатывать во всех направлениях -- нож должен идти или по волокнам, или в поперечном направлении, но нельзя рубить или резать против дерева. Наконец, необходимо отметить чрезвычайное разнообразие масштабов, доступных деревянной скульптуре, -- от монументальных, многофигурных ансамблей (готические или барочные алтари, кафедры и т. п.) вплоть до миниатюрных вещиц.

Китайцы и особенно японцы -- исключительные мастера

пластической миниатюры. Азиатские народы обладают особой остротой слухового и осязательного восприятия; богатство звуковых оттенков свойственно языку многих азиатских народов, точно так же как их пластика отличается неисчерпаемой игрой пластических, осязательных комбинаций. Самый процесс осязания доставляет японцу своеобразное удовольствие -- японский крестьянин носит у пояса деревянные вещички или просто куски драгоценного дерева, чтобы прикасаться к ним и ощущать гладкую или шероховатую, сухую или сырую поверхность. Этими же предпосылками продиктовано тяготение японцев к миниатюрной пластике, которую можно брать в руки, прикасаться к ней, поворачивать, ощупывать все ее пластические оттенки.

Наиболее ярким проявлением этой тенденции являются мелкие японские статуэтки из дерева или слоновой кости, так называемые нэцкэ. Размером они часто не более пуговицы, их носят вместо передвижных пряжек, к которым особыми шнурками прикреплены у пояса маленькие коробочки для лекарств или табака. Нэцкэ отличаются удивительной законченностью и, хотелось бы сказать, замкнутостью формы в сочетании с чрезвычайным богатством пластической экспрессии. Трудно представить себе более глубокое и органическое созвучие бытовых потребностей и пластической импровизации.

В заключение следует отметить еще одно свойство дерева как скульптурного материала, обладающего многообразнейшими возможностями. Дорогие породы дерева, в особенности если они подвергались тонкой работе, могут оставаться неокрашенными -- они воздействуют своей структурой, ритмом своих волокон, своим тоном, игрой своей поверхности. Вместе с тем дерево -самый подходящий материал для красочной скульптуры. Раскраску деревянных статуй применяли уже египтяне, она находит широкое применение в средние века и в эпоху барокко.

Сначала дерево грунтуют (мелом, медом, клеем) или обклеивают грубым холстом, пропитанным меловым раствором; на этот грунт наносятся краски и позолота. Если в средневековом искусстве расцветка деревянной скульптуры носит несколько условный характер возвышенной праздничности, то в более поздние эпохи, в XVII и XVIII веках, особенно в Испании и Латинской Америке, она приобретает натуралистический оттенок в сочетании с настоящими тканями, в

которые одеты статуи, с украшающими их подлинными кружевами, капающими из глаз слезами из кристалла и тому подобными иллюзорными приемами.

* *

*

Известное сходство с деревом и по технике, и по стилистическим эффектам имеет другой крепкий материал скульптуры -- слоновая кость. Это очень древний материал, который использовался еще в эпоху раннего каменного века (в форме как статуэток, так и процарапанных рисунков). Эпохи расцвета слоновой кости как скульптурного материала отчасти совпадают с расцветом дерева, но лишь отчасти; можно было бы, пожалуй, сказать, что слоновая кость -- это любимый материал феодального общества.

В преобладающем большинстве случаев слоновая кость применялась для мелкой скульптуры. Но были и исключения, к которым принадлежит греческая техника классического периода, так называемая хризоэлефантинная, то есть сочетание золота и слоновой кости. В этой технике были выполнены колоссальные статуи Фидия (Зевса в Олимпии и Афины на Парфеноне): на деревянный остов накладывались золотые пластинки для изображения одежды и пластинки из слоновой кости для изображения обнаженного тела. Но так как слоновая кость дает материал для скульптурных работ в небольших кусках, то естественно, что ее чаще всего применяют в мелкой пластике. Первый расцвет скульптуры из слоновой кости относится к средним векам, особенно к раннему периоду (искусство Византии, искусство Западной Европы в эпоху Каролингов), когда из слоновой кости изготовлялись всякого рода рельефы, так называемые диптихи (двухстворчатые пластинки, украшенные рельефами и посвященные прославлению какого-нибудь консула), переплеты для книг, ящики для хранения реликвий и т. п.

Новый подъем резьбы из слоновой кости начинается в XIII веке, особенно во Франции -- в этом материале выполняются статуэтки и скульптурные группы из Священной истории, а также всякого рода предметы аристократического быта (гребни, зеркала, сосуды, шахматные фигуры и т. п.), часто украшенные позолотой и раскрашенные. Напротив, итальянские скульпторы эпохи Ренессанса, излюбленным материалом которых была бронза, мало ценили слоновую кость как пластический материал. Новый расцвет слоновой кости

наступает в эпоху барокко, когда в этом материале работает ряд крупных мастеров (например, в Германии Пермозер) и когда для слоновой кости открывается новое поле приложения сил -- портретная миниатюра. В XIX веке слоновая кость становится индустриальным материалом и все более теряет свое художественное значение.

В заключение напомним, что слоновую кость различают по тону: белую, желтоватую и красноватую -- и по происхождению: азиатскую или африканскую.

* *

*

Переходим к наиболее типичному и излюбленному материалу ваятелей -камню, который представляет собой, несомненно, самый разнообразный материал скульптуры: камень может быть цветным и бесцветным, прозрачным, блестящим и тусклым, жестким и мягким и т. д. Вместе с тем все породы камня объединяет общая стилистическая концепция, более или менее общие технические приемы, которые восходят к понятию скульптуры -- то есть высекания, отнимания материала. И в то же время у каждой породы камня есть свои требования, воздействующие на фантазию и технику скульптора.

Крепкие, труднообрабатываемые материалы (обсидиан, диорит, базальт, порфир -- материалы, которые особенно охотно применяли египтяне) побуждают к экономным, упрощенным формам и сдержанным движениям. Вполне законченная египетская статуя все же остается, в конечном счете, каменной глыбой, кубической массой, ограниченной простыми гладкими плоскостями. Отсюда удивительная замкнутость египетских статуй, присущий им своеобразный монументальный покой, который сказывается даже в их взглядах. Кроме того, крепкие породы камня годятся прежде всего для больших статуй. Почти всем крепким породам камня свойствен темный, несколько мрачноватый тон -- черный диорит, темно-зеленый базальт, красно-фиолетовый порфир.

Напротив, мягкий, прозрачный, блестящий и как бы расплывчатый алебастр пригоден прежде всего для мелкой скульптуры, для тонкой обработки поверхности, хотя может быть пригоден и для крупных статуй. Алебастр использовался как материал скульптуры в очень древние времена в Месопотамии -- в алебастре выполнены некоторые шедевры скульптуры древних шумеров. С XIV века алебастр начинают

применять в скульптуре Западной Европы (в Англии и Нидерландах лежащие фигуры умерших на гробницах часто выполнялись в алебастре). В XVI веке в Антверпене работал немецкий скульптор Конрад Мейт, с большим мастерством выполняя статуи в дереве, слоновой кости и раскрашенном алебастре и великолепно подчеркивая хрупкость и прозрачность алебастра. В XVIII веке алебастр полностью вытесняется фарфором.

Известняк -- это ноздреватая, ломкая порода камня, которая не допускает острой и точной трактовки форм. Вместе с тем относительно легкая обработка известняка побуждает применять его для монументальной скульптуры. В Древней Греции известняк (под именем "порос") широко применялся в архаической декоративной скульптуре (особенно для пестро раскрашенных фронтонных групп), как бы образуя переходную стадию между древнейшим материалом, деревом, и материалом более зрелого периода, мрамором (эта переходная стадия подчеркнута тем, что в одной и той же статуе оба материала применены одновременно: одежда выполнена из известняка, нагое тело -- из мрамора). В наше время наиболее популярный из известняков -- травертин.

Еще мягче и пористей, чем известняк, -- песчаник, материал, который обычно используют для выполнения пластического орнамента на архитектурном фоне, причем его шероховатая поверхность создает выразительный контраст с гладкой поверхностью стены. В средние века песчаник применялся для монументальной скульптуры: блестящими образцами являются статуи Страсбургского собора из красноватого песчаника, изображающие церковь (экклесиа) и синагогу. При обработке различных пород камня очень важную роль играет большая или меньшая чувствительность материала к свету. В этом смысле камень радикальным образом отличается от фарфора и бронзы, где свет отбрасывает сильные рефлексы, подчеркивает силуэт и почти не выделяет теней. Совершенно иначе реагируют на свет различные породы камня. Так, например, гранит мягко отражает свет, ослабляет контраст света и тени, так что детали как бы "съедаются", а углы становятся несколько неопределенными. Поэтому в граните необходимо резче подчеркивать грани и вместе с тем компоновать в обобщенных плоскостях. Эффект гранитной статуи повышается полировкой, которая концентрирует световую энергию на поверхности. Напротив,

чрезмерная полировка мрамора ослабляет его естественные свойства, приглушает его прозрачность.

Самый богатый материал скульптуры -- мрамор (особая порода известняка), соединяющий в себе преимущества всех других пород -- прочную структуру, красивый тон (мрамор может быть разного цвета, начиная от чисто белого до глубокого черного), нежные переходы светотени. Южные породы мрамора более пригодны для скульптуры, чем северные. Вспоминается прежде всего знаменитый греческий мрамор, так называемый паросский (с острова Парос, известен с VII века до н. э.), который применялся для отдельных статуй, прозрачный, крупнозернистый, с чистым белым тоном (от времени благодаря примеси железа паросский мрамор приобретает, особенно на открытом воздухе, чуть желтоватый оттенок). Некоторые греческие скульпторы, например Пракситель, умели извлекать из паросского мрамора удивительную мягкость, воздушность поверхности. Если паросский мрамор избирался греческими скульпторами тогда, когда нужно было высечь отдельно стоящую статую, то для декоративной скульптуры, например для украшения фронтона, они избирали пентелийский мрамор с легким голубоватым тоном (фронтоны Парфенона). В Италии особенно славился каррарский мрамор, чисто белый, но иногда с неприятным сахарным оттенком. В России особенно известны были различные сорта мрамора на Урале.

Мрамор плотнее песчаника, более податлив, чем гранит, более хрупок и нежен, чем дерево, более прозрачен, чем алебастр. В мраморе возможна точная и острая моделировка, но также мягкое, расплывчатое сфумато. Главное очарование греческих и итальянских мраморов -- это их прозрачность, пропускающая свет и позволяющая контурам как бы растворяться в воздухе. Что касается полировки мрамора, то по этому поводу существуют различные взгляды и вкусы в разные эпохи: греческие мастера, Роден, Майоль избегали слишком блестящей полировки; напротив, мастера эпохи Возрождения любили полировать до предельного блеска.

Мрамор не годится для статуи с широкими движениями, с далеко ответвляющимися частями (иначе их приходится делать, как увидим дальше, из отдельных кусков, на особых подпорках). В этом смысле мрамор противоположен бронзе, которая допускает без всяких подпорок самые широкие движения (пустая внутри бронзовая статуя

сама держит все ответвления благодаря цепкому материалу). Поэтому-то мраморные копии с бронзовых оригиналов легко можно узнать по обилию подставок (в качестве примеров можно привести "Апоксиомена" Лисиппа или "Мальчика с гусем" Боэта).

Однако к вопросу о подпорках и связанной с ними проблеме цельности, монолитности статуи разные эпохи подходят по-разному. Греческие скульпторы не слишком высоко ценили замкнутость статуи, часто стремились к свободным позам и движениям (которые недостижимы в одном куске мрамора). Поэтому довольно часто встречаются статуи, составленные из нескольких кусков. Такова, например, знаменитая Афродита с острова Мелос ("Венера Милосская"). Ее обнаженное тело высечено из паросского мрамора, одетая же часть -- из другой породы мрамора, причем шов между двумя кусками мрамора не совпадает полностью с границей между одетой и обнаженной частью. Кроме того, в правое бедро вставлен отдельный кусок, а руки были сделаны из отдельных кусков и прикреплены металлическими скрепками.

Другую тенденцию обнаруживает древнеегипетская и средневековая скульптура. Здесь господствует стремление к замкнутым формам статуи, к работе в одном куске, без подпор. Этот культ монолита в средневековой скульптуре нашел свое отражение даже в традиционных цеховых обычаях. Если каменщик неправильно начал обработку каменной глыбы или испортил ее слишком глубокими ударами, то происходит символическое "погребение" глыбы в торжественной процессии: глыбу кладут на носилки, как "жертву несчастного случая", за носилками идет виновник в сопровождении товарищей по мастерской, после "похорон" незадачливый мастер получает основательное "назидание".

Скульпторы эпохи Возрождения в большинстве своем не очень чувствительны к проблеме монолита. Исключение составляет Микеланджело, который высоко ценил единство глыбы и замкнутую композицию статуи или скульптурной группы. Об этом красноречиво свидетельствуют не только скульптурные произведения Микеланджело, но и его высказывания. Вот два из них: "Нет такой каменной глыбы, в которую нельзя было бы вложить все, что хочет сказать художник". "Всякая статуя должна быть задумана, чтобы ее можно было скатить с горы и ни один кусочек не отломился".

Перед скульптором, работающим в мраморе, всегда стоит задача -- точно перенести формы глиняной модели или гипсового отлива в камень и при этом сохранить в статуе технические и стилистические особенности мрамора. Два метода выработались для этого процесса: более новый, механизированный метод пунктира и старый, более редкий в наши дни метод свободного высекания из камня.

Пунктир, требующий сложных измерений циркулем и пунктирной машиной, позволяет точно определить, сколько нужно отсечь лишнего камня, чтобы выявить из глыбы объем статуи. "Пунктировать" -- это значит просверлить камень до точек на поверхности будущей статуи. Чем больше найдено таких пунктов, тем увереннее можно отсекать, не боясь нарушить границы статуи.

Прежде всего на модели и в мраморной глыбе фиксируются три пункта, находящихся на одной плоскости, но не на одной прямой линии. От них отсчитывают четвертую точку, которая уже не находится на одной плоскости с тремя, ранее найденными. Повторяя с помощью машины поиски новых точек на основе трех, лежащих на одной плоскости, находят все выступающие пункты будущей статуи. В XIX веке, а часто и в наши дни, индивидуальная работа скульптора ограничивается только последней доработкой, тогда как весь процесс пунктирования и высекания происходит в мастерской каменщика.

В античной и средневековой скульптуре был принят другой метод работы -метод свободного высекания из камня. Начиная с эпохи Возрождения, он постепенно теряет популярность. В XIX веке полностью господствует пунктирная система, благодаря которой скульптор утрачивает связь с материалом. Не случайно в конце XIX века немецкий скульптор Гильдебранд горячо призывает к непосредственной работе в камне и требует возвращения от пластики к скульптуре. Инструменты скульптора и их последовательность почти одинаковы для всех эпох и направлений. Для первого выявления статуи из глыбы применяется так называемый шпунт, которым сбивают большие куски камня. Это стальной инструмент, круглый или четырехугольный сверху, заостренный книзу. Потом, когда скульптор начинает обрабатывать мрамор между основными найденными пунктами, он применяет троянку в виде стальной лопаточки, круглой наверху, расширенной и сплющенной внизу, причем нижняя часть зазубрена, но зубья не острые, а довольно широкие. Этот инструмент, с

одной стороны, позволяет сразу снимать довольно большой слой, с другой -- гарантирует от риска отколоть сразу слишком большой кусок. В конце работы, когда скульптор подошел почти к поверхности статуи, он прибегает к скарпелю, или резцу, инструменту, который снимает небольшие слои камня и вместе с тем придает поверхности известную степень гладкости. Скарпель, как и троянка, расширен книзу, но не имеет зазубрин. Во всех этих операциях участвует молоток -небольшой куб на деревянной ручке.

В некоторые эпохи большой популярностью пользовался бурав (впервые его стали применять в Греции в конце V века), для высверливания отверстий и проведения тонких и глубоких желобков в одежде, волосах и т. п. (наиболее широкое применение бурав получил в римской скульптуре поздних периодов). Но бурав, опасный инструмент, создающий глубокие дыры в материале, которые нарушают цельность, замкнутость пластической массы, не во все эпохи пользовался популярностью. И Роден, и Гильдебранд (апологеты "чистого" каменного стиля) выступали против бурава.

После того как закончена работа названными выше инструментами, следует окончательная шлифовка поверхности статуи всякого рода рашпилями, пемзой и т. п. Некоторые мастера (например, Роден) любят прибегать к контрасту между гладко обработанными формами и поверхностями человеческого тела и почти нетронутой, шершавой, сырой глыбой мрамора. Напротив, блестящая полировка мрамора популярна в эпоху Возрождения для близко от зрителя расположенных статуй. Не следует забывать также и о практическом значении полировки: она делает камень более прочным -- пыль и сырость менее воздействуют на гладкую поверхность, чем на шероховатую.

Быть может, еще более важную роль, чем употребление того или иного материала и инструмента, в эволюции пластического стиля играла общая система обработки камня, принципиальное отношение ваятеля к каменной глыбе. Здесь можно различить три основных метода.

Первый из них применялся в египетской скульптуре и в эпоху греческой архаики. Суть его заключалась в следующем. Сначала каменной глыбе придается четырехгранная форма. На ее четырех плоскостях художник рисует проекцию будущей статуи. Затем начинается высекание одновременно с четырех сторон, с четырех точек зрения, прямыми, плоскими слоями. Таким образом, до самого конца

статуя сохраняет замкнутость, но и угловатость, острогранность -- все объемы, закругления человеческого тела сведены к прямым плоскостям фаса и профиля.

Из этих неизменных методов архаической скульптуры вытекают два своеобразных последствия. Одно из них -- так называемый закон фронтальности, присущий всякому архаическому искусству. Все архаические статуи отличаются совершенно неподвижной, прямой позой, без малейшего поворота вокруг своей оси, причем эта вертикальная ось оказывается абсолютно прямой. Другое своеобразное последствие архаического метода высекания камня носит название "архаической улыбки" и состоит в том, что почти у всех архаических статуй лицо озаряет улыбка, совершенно не зависящая от ситуации, которую изображает статуя, а иногда и наперекор всякой логике блуждающая на лице смертельно раненного, глубоко огорченного или озлобленного. Происходит это вследствие некоторого несоответствия между содержанием, которое стремится воплотить художник, и средствами выражения, которыми он располагает. Художник ставит своей задачей индивидуализировать образ, оживить, одухотворить его, но метод обработки лица как плоскости, находящейся под прямым углом к двум другим плоскостям головы, приводит к тому, что черты лица (рот, вырез глаз, брови) закругляются не в глубину, а вверх, и это придает лицам греческих архаических статуй выражение улыбки или удивления.

Постепенно господствующее положение в греческой скульптуре начинает занимать второй метод, который знаменует переход от архаического к классическому стилю и расцвет которого приходится на V и IV века до н. э. Сущность этого метода заключается в освобождении скульптора от гипноза четырехгранной глыбы, стремлении зафиксировать объем человеческого тела, его закругления и переходы. В новейшее время этот метод характерен для Майоля и отчасти для Родена. Если архаический скульптор скалывает слой мрамора сначала на одной из четырех плоскостей, потом на другой и т. д., то мастер классического стиля как бы обходит резцом вокруг всей статуи. Каждый удар резца ложится не плоско, но округло, идет в глубину, уходит в пространство. Удары архаического скульптора ложатся нейтральными вертикальными рядами; удары мастера классической эпохи чаще ложатся диагоналями в связи с поворотами, выступами, направлениями

формы; они моделируют объем статуи. Вполне естественно, что этот новый метод обработки мрамора освобождает статую от угловатости и неподвижности, от тяготеющего над архаической скульптурой закона фронтальности.

Постепенно статуя оборачивается к зрителю не только прямыми плоскостями, прямым фасом и прямым профилем, но и более сложными поворотами в три четверти, приобретает всесторонность, динамику, начинает как бы вращаться вокруг своей оси, становится статуей, у которой нет задней стороны, которую нельзя прислонить к стене, вставить в нишу, статуей, каждая поверхность которой как бы существует в трех измерениях ("Менада" из школы Лисиппа, "Похищение сабинянок" Джованни да Болонья).

Однако есть еще третий метод работы скульптора в камне, более редкий, присущий лишь некоторым мастерам зрелых периодов в развитии скульптуры, когда скульптор так остро ощущает все углубления и выпуклости формы, что ему не нужно обходить статую кругом, все объемы будущей статуи он как бы видит в каменной глыбе спереди. Гениальным представителем этого третьего метода является Микеланджело, его теоретическим апологетом -- Гильдебранд. Этот метод очень привлекателен для скульптора, но в нем всегда таится опасность промаха, который может загубить глыбу, как Агостино ди Дуччо загубил глыбу мрамора, из которой позднее Микеланджело высек "Давида".

Этот метод, который можно назвать методом Микеланджело, заключается в том, что скульптор начинает работать над глыбой с передней плоскости, постепенно идя в глубину и слоями освобождая рельеф статуи. Сохранился рассказ ученика и биографа Микеланджело, Вазари, который реально или вымышлено, но, во всяком случае, очень наглядно и образно воспроизводит процесс работы великого мастера: глиняную или восковую модель Микеланджело клал в ящик с водой; эту модель он понемногу приподнимал, постепенно освобождая поверхность и объем модели, а в это время Микеланджело снимал соответствующие освобожденным от воды поверхностям модели части глыбы. Еще более наглядное представление о процессе работы Микеланджело дает его незаконченная статуя апостола Матфея. Здесь видно, как мастер врубается в камень спереди, как он освобождает из глыбы левое колено и правое плечо апостола, тогда как голова Матфея и

его правая нога как бы дремлют в глыбе, сливаясь с необработанной массой.

Метод Микеланджело требовал от художника огромного напряжения пластической фантазии, так как он все время должен был сознавать, какая часть будущей статуи находится в переднем слое и какая -- во втором, какая из них ближе и какая дальше, какая больше и какая меньше закругляется. При этом скульптор все время подвергался риску или слишком врезаться в камень, или, наоборот, сплющить статую, сделать ее более плоской. Зато метод Микеланджело обладал огромным преимуществом -- он в известной мере обеспечивал единство и замкнутость пластической массы: художник уже в глыбе угадывал очертания будущей статуи и стремился сосредоточить на передней плоскости глыбы возможно большее число выступов формы (именно так Микеланджело увидел "Давида" и, несмотря на несовершенство глыбы, сумел в нем осуществить задуманную статую).

Наконец, метод Микеланджело дает нам повод еще раз вспомнить контраст между понятиями "скульптура" и "пластика": принцип, скульптуры -- работа снаружи внутрь и спереди в глубину, принцип, пластики -- работа изнутри наружу, из центра к периферии. Яркими: примерами этих принципов могут служить для "скульптуры" -- "Мадонна Медичи", где младенец сидит верхом на колене матери, отвернувшись лицом от зрителя и как бы замыкая от него духовную жизнь группы, для "пластики" -- "Апоксиомен" Лисиппа, посылающий свою мимику и жесты в окружающее пространство. Последний раздел скульптуры в камне, который заслуживает рассмотрения, -- это глиптика (от греческого слова

-- резьба в камне), то есть пластическая обработка дорогих каменных пород, горного хрусталя и стекла; не столько даже резьба, сколько шлифовка алмазным порошком различных изображений и украшений.

Различаются два основных вида глиптики: 1. Резьба, выполненная в выпуклом рельефе, называется камеей. 2. Углубленное, гравированное изображение; это -- гемма, или инталия. Если камеи служат только украшением, то геммы применяются и в качестве печатей, для отпечатков в воске или глине.

Старейшие геммы мы встречаем уже в Древнем Востоке: это цилиндрические печати в Месопотамии, которые были опоясаны

фантастическими изображениями, при отпечатке развертывающимися на плоскости, и египетские скарабеи (в виде священных жуков) -- печати из зеленого фаянса. Чрезвычайно богатой фантастической тематикой и стилистическим совершенством отличаются геммы, найденные на острове Крит и принадлежащие так называемому эгейскому искусству. Наиболее яркий расцвет искусство глиптики переживает в Греции, в своей эволюции наглядно отражая процесс развития античного искусства. Если в более раннюю пору преобладают геммы, то в эллинистическую и римскую эпохи особого блеска достигает искусство резьбы камей из многослойных пород камня, таких, как оникс, сардоникс, карнеол (иной раз состоящий из девяти разноцветных слоев), изображающее то портретные профили правителей, то мифологические сцены. В эпоху Возрождения наряду с коллекционированием античных гемм и камей происходит и возрождение искусства глиптики.

* *

*

Обращаемся теперь к последнему разделу скульптуры -- к различным техникам обработки металла, главным образом бронзы *.

Бронза пригодна и для крупной, и для мелкой пластики. Это очень прочный материал, который легко поддается ковке, чеканке, а в жидком виде -- литью. Бронза -- материал смешанный, он представляет собой смесь олова и меди (иногда примешивают цинк или свинец). Чем выше в смеси процент меди (до 90%), тем краснее оттенок бронзы; чем больше примеси олова (до 25%), тем серее или чернее тон бронзы. Бронза -- очень старинный материал пластики; она изобретена, по-видимому, на Востоке уже в III тысячелетии до н. э. и требует от художника задач и приемов, которые сильно отличаются от скульптуры в камне.

Прежде всего бронза обладает иными статическими свойствами, чем мрамор. Мрамор очень тяжел, он не допускает широких просветов и отверстий в статуях, требует известной _____

* Для отлива скульптур пользуются также чугуном, алюминием, различными сплавами, а также формованием из бетона.

замкнутости композиции. Напротив, литая бронза -- пустая внутри, легче и обладает к тому же свойством сцепления частей, поэтому композиция в бронзе может быть свободней, без замкнутости,

свойственной мрамору, с широкими просветами и сложными, далекими от основного стержня ответвлениями.

Кроме того, бронза иначе реагирует на воздействия света. Бронза свет не пропускает, но отражает его резкими, яркими бликами. Главное воздействие бронзовой статуи основано на острых контрастах поверхности и на четком темном силуэте. Очарование мрамора -- в насыщенной, пронизанной светом поверхности и в мягком таянии, растворении контура. Так как в мраморе поверхность как бы слегка просвечивает, то в ее обработке важное значение приобретают мягкие переходы внутренней формы. Поэтому же мраморные статуи больше рассчитаны на рассмотрение вблизи и в закрытом пространстве. Бронза, напротив, воздействует резкой трактовкой деталей и общим силуэтом; поэтому бронзовые статуи больше пригодны для помещения на вольном воздухе.

Разница между мрамором и бронзой становится особенно заметной, если сравнить одну и ту же форму, выполненную в мраморе и в бронзе (например, "Голову мальчика" Дезидерио да Сеттиньяно). В мраморе (в котором голова задумана) она характеризуется мягкими линиями, нежной, но ясной моделировкой. В бронзовом отливе у той же головы острые, подчеркнутые черты, улыбка натянутая, словно ироническая, внезапные блики света отнимают у форм ясную структуру. Кроме того, вследствие темного, острого силуэта бронзовый бюст кажется относительно меньшего размера.

Следует, наконец, отметить, что бронза меньше, чем мрамор, поддается воздействию времени и сырого воздуха. Можно даже сказать, что она выигрывает, если долго находится на

открытом воздухе, оксидируется и приобретает приятный зеленоватый, голубоватый, коричневый или черноватый оттенок -- то есть покрывается так называемой патиной. Вместе с тем патина на бронзе может быть вызвана и искусственно, причем разные эпохи в истории скульптуры оказывают предпочтение различного рода патинам. Некоторые эпохи стремятся подчеркнуть бронзовый, металлический зеленоватый тон статуи, другие, напротив, его скрывают, изменяют, используя для этой цели асфальт, светлый лак, розоватый, золотистый тон и т. п.

Самая популярная техника обработки металла -- литье из бронзы. Уже египтяне были мастерами в отливе небольших статуй. По-

видимому, у египтян научились этой технике и ее усовершенствовали греки (прежде всего обитатели острова Самос). Новое возрождение техники литья происходит в средние века (в XI--XII веках славилась, например, мастерская литейщиков в Гильдесгейме). В эпоху готики скульпторы отдают предпочтение камню и дереву перед бронзой. В эпоху Возрождения техника литья из бронзы вновь переживает расцвет. В эпоху барокко опять начинается тяготение к мрамору и дереву, хотя литье из бронзы остается на вооружении у скульпторов (руководящую роль в литейном деле играет в это время Франция).

Существуют три основных метода литья из бронзы. Древнейший метод состоит в том, что металл сплошной массой вливается в пустую форму. Этот грубоватый прием пригоден для изготовления простых предметов (например, оружия) и примитивных идолов с элементарными геометрическими формами.

Два других метода, более совершенных, сохранили свое назначение до наших дней. Второй метод носит название метода земляной формы или литья по частям. Его преимущество заключается в том, что при нем оригинальная модель не погибает и процедуру можно повторить. Серьезный дефект этого метода сводится к тому, что статуя составляется из отдельных частей и поэтому после отливки должна подвергнуться тщательнейшей дополнительной обработке. Этим методом выполнены греческие статуи архаического периода и бронзовые статуэтки раннего Возрождения (например, произведения Донателло).

Третий метод литья из бронзы, с одной стороны, более опасный для статуи, но зато и гораздо более совершенный, -- это работа с помощью воска (так называемый метод " cire perdue" -- буквально "с потерянным воском", так как восковая модель скульптора при этом гибнет). Этот метод знали уже в Древнем Египте. Подробно он описан Бенвенуто Челлини в его "Трактате о скульптуре" 1568 года и с тех пор постоянно совершенствовался.

Сущность этого метода состоит в следующем: скульптор готовит модель из глины, ее сушат и обжигают (для прочности); затем покрывают ровным слоем воска такой толщины, какой желательны стенки будущей бронзовой статуи. Покрытая воском модель плотно вкладывается в глиняную форму, в которой проделано несколько отверстий, по ним из согретой глиняной формы вытекает воск. Когда

воск вытек, в те же отверстия наливают расплавленную бронзу. После того как форма остыла, форму разбивают. Необходима исключительная точность при обкладке модели восковым слоем, так как если слой окажется неровным, то и бронза будет неравномерно твердеть и могут возникнуть трещины. Риск этого метода, как мы говорили, заключается в том, что гибнет восковая модель художника; его преимущество в том, что с абсолютной точностью воспроизводятся все нюансы модели *.

Помимо литья у ювелиров есть еще один излюбленный метод пластической обработки металла -- основанная на растяжении металла холодная ковка. Тонкие пластинки бронзы, золота, серебра обрабатываются с внутренней стороны углублениями, которые с наружной стороны пластинки образуют выпуклости, рельефы. В этой технике в Древнем Египте и Древнем Вавилоне изготовляли колоссальные статуи, припаивая друг к другу отдельные пластинки бронзы и обкладывая ими деревянный или глиняный остов. Эта техника применялась и в архаической Греции под названием "сфирелатон". Сюда же, несомненно, относится и техника описанных нами ранее хризоэле-фантинных статуй Фидия из пластинок золота и слоновой кости.

Большой расцвет техника холодной ковки переживает в средние века в изготовлении статуй, реликвариев, сосудов и т. п. В начале XVI века Бенвенуто Челлини ее значительно усовершенствовал. Последние улучшения относятся к концу XIX века: теперь скелет из железа, в масштабе и примерных формах статуи, обкладывают коваными пластинами.

Статуя, выполненная методом холодной ковки, не может равняться бронзовому отливу в смысле свободы и гибкости движений и богатства переходов поверхности. Но зато такая статуя дешевле и легче по весу. Чаще всего технику холодной ковки применяют для статуй, предназначенных для рассмотрения издали в виде силуэта (например, памятник на высоком постаменте, статуи, завершающие верхний карниз здания, и т. п.).

В заключение упомянем раздел мелкой пластики, где основные техники обработки металла (литье, ковка, чеканка) или соревнуются друг с другом, или сливаются вместе, -- медали и плакеты. Медаль, нечто вроде увеличенной парадной монеты, изготовлялась в честь какой-нибудь выдающейся личности или важного события. Обычно на

передней стороне (аверсе) изображался портрет, на задней (реверсе) -- фигурная композиция аллегорического, исторического или пейзажного характера. Планета -- обычно четырехугольная или многоугольная пластина -- выполнялась в тех же техниках, что и медаль, и служила главным образом декоративным целям (украшение одежды, мебели или стены).

Первый расцвет медали относится ко времени императорского Рима, когда способом чеканки изготовляли золотые, серебряные и бронзовые медали. Новое возрождение медали происходит в Северной Италии в XV веке, особенно в мастерской выдающегося рисовальщика и живописца Антонио Пизано, прозванного Пизанелло. Этот мастер переходит к технике отливки медалей из бронзы, пользуясь преимуществом свободной пластической лепки модели из воска или глины и обрабатывая отлитую медаль резцом и другими инструментами. Минус этой техники заключается в том, что отливка не позволяет размножать медали в таком количестве, как чеканка. Зато мастер мог сохранить в каждом экземпляре его индивидуальные особенности.

С конца XVI века тенденция умножения количества медалей заставляет медальеров вновь обратиться к чеканке, причем механизация техники постепенно приводит медальерное искусство к упадку. Только во второй половине XIX века делаются попытки возрождения

---

* Процесс литья по восковой модели более сложен, чем это показано в тексте. Очевидно, Б. Р. Виппер не хотел утруждать читателя-неспециалиста более подробными сведениями (прим. ред.).

медали, особенно во Франции (главные мастера -- Шаплен, Шарпантье). Теперь объединяются обе техники: художник отливает медаль из железа по восковой или глиняной модели, специальная машина для чеканки механически размножает медаль в уменьшенном масштабе.

* *

*

В заключение этого раздела следует сказать еще об одном элементе скульптуры, который должен быть отнесен к области материалов и техники, но не в том прямом смысле, который мы придаем такому материалу, как скажем, камень или бронза, или таким техникам, как

литье или высекание, -- мы имеем в виду так называемую полихромию (буквально -- многокрасочность). Цвет и тон, безусловно, являются материалами скульптора, но не в том смысле, в каком краска является материалом живописи. Скульптура может быть раскрашена и не раскрашена. Есть эпохи, когда скульпторы охотно применяют раскраску, и есть другие, когда мастера ваяния настроены решительно против раскраски. Так, например, скульпторы Высокого Возрождения считали пеструю раскраску недостойным подлинного искусства приемом, преступлением против чистого пластического стиля. Точно так же некоторые теоретики XVIII века (например, Лессинг) защищали принцип бескрасочности скульптуры. Тогда же возникает миф о чистой мраморной белизне греческих статуй, миф, опровергнутый археологическими находками, обнаружившими, в частности, пеструю раскраску греческих архаических статуй. В истории искусства чаще встречаются эпохи, признающие раскраску, употребляющие цветные материалы, эпохи, которым вообще чуждо понятие бескрасочной скульптуры: такова скульптура Древнего Востока, греческая скульптура, готическая и т. д.

В конце XIX века разгорается острый спор о праве скульптора на полихромию. Макс Клингер стоит на позициях широкого использования цветного материала в скульптуре. Ряд художников во главе с Гильдебрандом резко критикует эту позицию и требует от скульптора большой сдержанности в применении цвета. В наши дни этот спор уже потерял свою остроту -- теперь вряд ли кто-нибудь сомневается в том, что цвет и тон являются верными средствами скульптора.

Совершенно бесцветной скульптуры вообще не существует; каждый, даже одноцветный материал обладает своим тоном, который участвует в художественном воздействии статуи: существует красный или серый гранит, зеленый базальт, черный диорит; даже мрамор бывает голубоватого или желтоватого оттенка, даже бронза отличается или зеленоватой или бурой патиной. Гипсовые отливы именно потому кажутся такими безрадостно голыми, что не имеют никакого тона. С другой стороны, цвет в скульптуре не должен быть самоцелью, он только средство. Гильдебранд так формулирует значение цвета в скульптуре: "Цвет и тон в скульптуре должны не изображать, не имитировать натуру, а придавать статуе такой вид, как будто она сама есть красочная натура".

Раскраска и цветные материалы в скульптуре должны быть использованы прежде всего для достижения чисто пластических эффектов, например для подчеркивания декоративного ритма, тектонических членений, выделения статуи на определенном фоне и т. п. Но как только краска из аккомпанемента обращается в мелодию, начинает изображать, то неизбежно наступает разложение пластической формы. В качестве яркого примера такого разложения пластической формы можно привести так называемую скульптоживопись Архипенко, где близкие части выполнены скульптурными средствами, а более отдаленные -- живописными, и таким образом реальная, осязательная форма спорит с иллюзорной.

То же самое противоречие может возникнуть и при работе с цветными материалами. В качестве примера возьмем "Бетховена" Макса Клингера. Художник использовал здесь самые разнообразные цветные материалы: белый мрамор, желто-красный оникс, золото, слоновую кость, фиолетовый гранит, черный тирольский мрамор. Но в своей пестрой полихромии Клингер не выдерживает до конца единство принципа. В самом деле, тело Бетховена высечено из того же белого мрамора, что и его волосы, -- здесь применен принцип абстрактного цвета. Но тут же рядом мастер использует принцип иллюзорного цвета, имитирующего конкретную цветную природу, -- таков плащ (или плед) из желтого оникса с красными полосами, таков орел из черного мрамора с белыми прожилками (перьями). Вместо богатства цветной природы мы ощущаем перед статуей Бетховена привкус обмана, подделки натуры.

В общем мы различаем три вида полихромии.

1. Тонирование. Одним тоном покрывается вся статуя или ее часть, причем обыкновенно материал статуи просвечивает сквозь тонировку, подчеркивая таким образом структуру материала. Ярким примером этого вида полихромии может служить совместная деятельность греческого скульптора Праксителя и живописца Никия, который покрывал обнаженные статуи Праксителя легким слоем воска и тонировал его теплым тоном, сохраняя прозрачность мраморной поверхности и вместе с тем как бы наполняя ее теплом человеческого тела. Также можно тонировать и дерево, сохраняя при этом декоративный узор его волокон. Что же касается бронзы, то она от времени получает свою тонировку -- патину.

П. Раскраска в несколько тонов. Может быть раскрашена вся статуя или только ее часть -- все зависит от качества материала. Если материал сам по себе не очень привлекателен (например, глина, гипс), то статую раскрашивают полностью (например, так называемые танагрские статуэтки, найденные в гробницах близ Танагры в Беотии) -- эти жанровые статуэтки, выполненные из терракоты, то есть обожженной глины, обычно раскрашены в фиолетовые, голубые, золотистые и другие тона. В средневековой скульптуре полностью раскрашивались статуи из грубых и непрочных пород дерева -- именно для прочности их грунтовали и раскрашивали.

Напротив, ценный материал, как мрамор и бронза, допускает только частичную раскраску. Так, например, греческие скульпторы охотно применяли полихромию в мраморной статуе, но только для определенных частей -- волос, губ, глаз, а в архаическую эпоху -- для пестрого узора на бордюрах одежды; но никогда не раскрашивали всю одежду или все обнаженное тело (его иногда только тонировали или протравливали). Во всяком случае, значение краски в скульптуре иное, чем в живописи, -- тектоническое, декоративное, но очень редко изобразительное. Поэтому в скульптуре не годится имитативная, иллюзорная раскраска, а также слишком эмоционально насыщенный цвет, отвлекающий внимание от пластической формы.

III. Применение цветных материалов. Здесь различный вкус эпох и народов проявляется особенно наглядно. В Древнем Египте скульпторы широко пользовались цветными материалами как для целых статуй, так и для отдельных деталей. В Древней Греции помимо сочетания золота и слоновой кости, распространенного в классическую эпоху, разноцветный материал применялся главным образом для деталей. Так, например, глазное яблоко делалось то из цветного камня, то из стекла, то из серебра с гранатовым зрачком. Губы бронзовой статуи часто были позолочены или выложены золотыми пластинками. На многих греческих статуях сохранились отверстия, просверленные для прикрепления венков, лент, ожерелий и т. п.

В истории европейской скульптуры мы сталкиваемся с постоянной сменой колористического вкуса то в пользу употребления цветных материалов, то против него. Так, например, в средневековой скульптуре очень популярна раскраска, но ей чуждо применение цветных материалов. Ранний Ренессанс (так называемое кватроченто) любит

пестроту и в раскраске, и в сочетании цветных материалов. Высокое Возрождение признает только одноцветную скульптуру. Эпоха барокко возрождает интерес к цветным материалам. Напротив, классицизм выступает с резкой оппозицией против применения цветных материалов в скульптуре. И так продолжается до конца XIX века, вплоть до Клингера. Что касается нашего времени, то нельзя сказать, чтобы оно выступало против цветных материалов, но оно требует в этом вопросе сдержанности.

Вместе с тем необходимо обратить внимание на зависимость принципов полихромии от обстановки, от окружения скульптуры. Чем пестрее, чем ярче это окружение, тем настойчивее требование полихромии в скульптуре. Южная природа в этом смысле больше поощряет полихромию, чем северная (это относится в той же мере к архитектуре -- вспомним полихромию в древнегреческом храме или в архитектуре Средней Азии). Но обстоятельства, поощряющие полихромную скульптуру, могут случаться и на севере: статуи, украшающие готический собор снаружи, -- обычно одноцветные, помещенные же во внутреннем пространстве собора часто бывают многоцветными (это, очевидно, связано с особым освещением интерьера готического храма, определяемого цветными витражами). Та же противоположность свойственна наружной и внутренней скульптуре барочных церквей, где в архитектуре интерьеров находят широкое применение и цветной камень, и позолота, и раскрашенные алтари, и кафедры, и яркие плафоны и где поэтому и скульптура часто бывает цветной. Но как мы уже отметили раньше, полихромия в скульптуре не должна быть имитативной, она должна выполнять в органическом синтезе с архитектурой чисто декоративные функции. Поэтому, обобщая, можно было бы сказать, что полихромия в скульптуре служит не столько самой статуе, сколько ее окружению, связи с архитектурой и пейзажем.

* *

*

К техническим проблемам скульптуры относится очень важная проблема постамента, базы, постановки статуи. Во все эпохи одна из важнейших проблем, стоящих перед скульптором, заключается в том, чтобы рассчитать форму и размер постамента и согласовать статую и постамент с пейзажем и архитектурной обстановкой. Постамент важен и

потому, что на нем обычно отмечены все основные данные, касающиеся тематики статуи и времени ее исполнения. Греческие скульпторы обычно отмечали на постаменте имя автора статуи.

Постаменты могут быть бесконечно разнообразны по своим формам и размерам, по характеру профилировки и по пропорциям. Многое здесь зависит, разумеется, и от характера статуи: чем больше статуя, тем массивней должен быть и постамент; напротив, маленькая статуя может обходиться вообще без постамента -- достаточно бывает небольшой плиты для стабильности (стоит упомянуть своеобразные постаменты в виде костылей, которые применялись для небольших статуэток на острове Крит в эпоху эгейской культуры). Для стоящих статуй желателен вертикальный постамент, для лежащих -- горизонтальный, низкий; на слишком большом постаменте статуя теряет значительность, на слишком маленьком -- лишается стабильности.

В Древней Греции предпочитали в целом не очень высокие постаменты: в V веке высота постамента не превышала обычно уровня груди среднего роста зрителя; в IV веке постаменты чаще всего имели ступенчатую форму, сложенную из нескольких горизонтальных плит. В эллинистическую эпоху постаменты становятся несколько выше -- до полутора-двух метров вышины. Но и в классическую эпоху встречаются очень высокие постаменты, если этого требовал специфический характер статуи: так например, "Ника" (богиня победы) скульптора Пэония стояла перед храмом Зевса в Олимпии, как бы слетая с неба, на узком, трехгранном постаменте девяти метров вышины. Раннему Возрождению свойственны конные статуи, стоящие на высоких постаментах таким образом, чтобы темный силуэт возвышался на фоне неба. Напротив, в эпоху барокко, в китайской и японской скульптуре (отчасти у Родена) мы встретим низкие постаменты, которые подчеркивают связь статуи с окружением и больший контакт со зрителем.

В целом можно утверждать, что постамент выполняет две основные, но противоречивые функции, и в зависимости от того, какая из них преобладает, меняются характер, пропорции, формы постамента.

С одной стороны, задача постамента -- отделить статую от реального мира, отграничить ее от обыденности, поднять в некую высшую сферу. В этом случае постаменту присущи абстрактные, чисто

тектонические черты, и реалистические детали, вроде свешивающегося с постамента кончика плаща или тоги, ему противопоказаны. Иногда для изоляции статуи от окружения используют контраст материала, примененного в статуе и в постаменте (например, бронзовая статуя на гранитном постаменте). На ранних стадиях развития скульптуры иногда очень резко подчеркнуты тектонический характер постамента и его изолирующие функции -- иной раз постаменты настолько высоки, что статуи обращаются в придаток к постаменту, его завершающее украшение (таковы, например, греческие архаические сфинксы или так называемые стамба -- святые столбы в Индии на местах скитаний Будды с его изречениями). В скульптуре эпохи готики, да и позднее в немецкой скульптуре мы встречаем другой вариант подавления статуи постаментом, когда постамент превращается в целое многоэтажное здание, а статуи оказываются такими маленькими и их так много, что они становятся как бы только украшениями и теряются в сложной архитектуре постамента (примером может служить "Рака св. Зебальда" Петера Фишера в Нюрнберге, 1519 год). В эпоху барокко, напротив, гармонию между статуей и постаментом часто нарушает статуя, которая слишком велика по сравнению с постаментом, слишком самостоятельна в своей экспрессивной динамике и поэтому подчиняет себе постамент, превращает его в арену своей деятельности ("Персей" Б. Челлини, памятник великому курфюрсту в Берлине А. Шлютера).

Наиболее гармоническое решение проблемы тектонического постамента и изоляции статуи дает эпоха Возрождения. Поучительно сравнить в этом смысле две конные статуи. Бронзовая статуя Гаттамелаты выполнена Донателло в 1453 году и стоит в Падуе. У нее высокий постамент, благодаря чему статуя ясно выступает на фоне неба. Для выделения и изоляции статуи между нею и темным постаментом вставлена светлая плита мрамора. Постамент имеет строго тектоническую форму, он не отвлекает внимания от статуи, а дает ей спокойную основу и подчеркивает ее композицию (отметим округлое тело лошади и округлые формы постамента, членение постамента согласовано с постановкой ног лошади; тело всадника подчеркивает главную ось, которая повторяется в рельефе и дверях постамента).

Бронзовая статуя кондотьера Коллеони работы Верроккьо поставлена в 1493 году в Венеции. Сам по себе постамент Коллеони, пожалуй, красивей, пропорциональней, чище по линиям. Но именно эта

независимая красота постамента вредит памятнику, так как архитектура не сливается в одно целое со скульптурой; в постаменте слишком много деталей, его равновесие не соответствует динамике статуи; ось постамента не совпадает с осью статуи. Поэтому создается впечатление, что вот-вот статуя перешагнет границы постамента.

Памятник Коллеони создает, таким образом, переход к другой функции, которую может выполнять постамент статуи -- функции связи статуи с окружением, с действительностью, со зрителем, функции объединения скульптуры с жизнью, с природой. Тенденции к воплощению этой функции постамента мы уже нередко встречали на пути развития скульптуры, но она присуща не ранним эпохам культуры, как тектоническая, изолирующая функция постамента, а зрелым, даже поздним периодам в истории общественных формаций.

Проследим вкратце эволюцию второй функции постамента и вообще постановки статуи и ее роли в ансамбле. Вернемся еще раз к памятнику Гаттамелаты. Как мы уже отметили, здесь преобладает изолирующая тенденция постамента (недаром памятник поставлен на известном расстоянии от церкви). Вместе с тем скульптор принял меры к тому, чтобы памятник был связан с церковью, так сказать, "укреплен" на площади, но сделал это чисто геометрическим, линейным способом -- поставил статую так, что скаты крыши направлены к ней.

Эта в целом статическая система связи уже не удовлетворяет Микеланджело, и он применяет прием, который можно рассматривать как известный переход к динамике барокко. В этом смысле очень поучительны композиция капитолийской площади и постановка в ее центре древнеримской статуи Марка Аврелия, предпринятая Микеланджело. Постамент этой конной статуи значительно ниже, чем принято в эпоху Ренессанса. Уровень площади поднимается от окаймляющих площадь зданий к центру, к подножию статуи, с помощью овального кольца ступеней. Таким образом, статуя, находясь в центре площади, оказывается связанной и со зданиями, и с окружающим ее пространством.

И все же связь, которой добивается Микеланджело, -- это, так сказать, абстрактная, геометрическая, а не органическая и не психологическая связь статуи с окружением. Эпохи, которые следуют за эпохой Возрождения, стремятся к более органической связи, к настоящему слиянию с окружением и статуи, и постамента, слиянию · с

воздухом, с пейзажем, с окружающей жизнью вплоть до полного уничтожения границы между реальностью и изображением.

Вот, например, конный памятник великому курфюрсту, поставленный Шлютером в Берлине на площади перед дворцом (находится ныне в Шарлоттенбурге). Конь.не делает мощного шага, как в памятниках эпохи Возрождения, он бежит легкой рысцой. Постамент низкий, на его углах волюты, они как бы подхватывают движение всадника и передают четырем аллегорическим фигурам рабов, пригвожденным у подножия базы. В этом памятнике можно говорить о сочетании тектонической и динамической связей скульптуры с окружением.

Более пейзажное, но вместе с тем и более классическое решение проблемы дает Фальконе в монументе Петру Великому в Ленинграде. Два важных мотива подчеркивают пейзажность памятника и его органическую связь с окружением -постамент в виде мощной гранитной скалы и конь, вздыбившийся на краю скалы. Вместе с тем Фальконе избегает иллюзорного эффекта -- гранитная скала обобщена широкими условными гранями, ее контуры повторяют силуэт группы: фигуры всадника и коня тоже несколько условны и как бы замкнуты в своем декоративном ритме. Таким образом, оптически памятник связан с окружением, но психологически поднят в некую высшую сферу. Чисто пейзажное решение проблемы постамента дает Джованни да Болонья в своей скульптуре "Аллегория Апеннин", украшающей сад виллы Медичи близ Флоренции. Апеннины воплощены в образе бородатого старика, поросшего мхом; он высечен в естественной скале, и замысел скульптора таков, что весь сад является постаментом статуи. Органически сливаясь с окружающей природой, скульптура Джованни да Болонья вносит в нее оттенок сказочности, превращая реальность в таинственный миф.

Решительный шаг в этом же направлении -- внедрении скульптуры в реальность -- делает и О. Роден. Первую попытку такого порядка Роден предпринимает в одной из своих ранних работ -- в памятнике Клоду Лоррену: колесница Аполлона выезжает из постамента прямо в реальность зрителя. Иначе говоря, постамент теряет всякое тектоническое значение, перестает поддерживать скульптуру, а превращается в некую фиктивную среду. К полному отрицанию постамента Роден приходит в многофигурной группе "Граждане Кале".

Шесть фигур, как бы случайно расположившихся в неорганизованную группу, по замыслу скульптора должны были стоять на площади почти без постамента, смешиваясь с жизнью уличной толпы.

Мы обнаружили, таким образом, две противоположные тенденции в решении проблемы постамента: или изолирование статуи, отрыв ее от реального быта, или же слияние ее с окружением. Каждая из этих тенденций может найти себе оправдание в концепции художника, каждая может быть односторонне преувеличена: в памятнике Коллеони -- чрезмерно преувеличена роль постамента, в "Гражданах Кале" -- постамент чрезмерно игнорируется.

Не следует, однако, думать, что идеальное решение проблемы в равномерном объединении обеих функций постамента, в их полном равновесии -то есть чтобы постамент и разъединял и объединял. Напротив, такой компромисс часто дает самые отрицательные результаты. Ярким примером подобного неудачного компромисса может служить конный памятник Фридриху II, поставленный Раухом в Берлине, где скульптор попытался в постаменте объединить тектонические и изобразительные тенденции. Постамент очень высок и имеет тектонический характер. Но его тектонический остов окружен целой серией скульптур то аллегорического, то исторического, то портретного характера, да к тому же еще самого разного масштаба и то в виде круглой статуи, то в виде рельефа. В результате получается художественный разброд, нестерпимая пластическая какофония.

Проблема постамента напоминает нам еще одну важную задачу пластической композиции, которую скульптор должен учитывать в самом начале своей работы, -- точку зрения, с которой будет восприниматься статуя, оптическое взаимоотношение статуи и зрителя. Уже в древнегреческой скульптуре мы встречаем ряд приемов, обусловленных позицией скульптуры по отношению к зрителю. Так, например, скульпторы точно рассчитывали оптический эффект статуй, помещаемых во фронтоне: противодействуя ракурсу снизу вверх, мастера парфеноновых фронтонов сокращали у сидящих статуй нижнюю часть фигур и удлиняли верхнюю часть корпуса. Если фигура находилась в резком наклоне, то руки и ноги у нее сокращали или удлиняли в зависимости от позиции фигуры. Если представить себе такую фигуру стоящей в прямой позе, то парные члены ее окажутся разной длины. В средневековой скульптуре тоже можно наблюдать, что

у статуй, помещенных высоко на алтаре, удлиняли верхнюю часть тела, шею и голову, чтобы снизу пропорции статуи не казались слишком деформированными. В эпоху барокко статуи, украшавшие алтарь, нагибались тем более вперед, чем они выше помещались; кроме того, центральные фигуры алтаря ставили фронтально, а на крыльях алтаря -- в полуповоротах.

С той же проблемой ракурса снизу вверх скульпторам приходилось сталкиваться и при постановке конных статуй на высоких постаментах. Если придать нормальные пропорции всаднику и лошади, то при рассмотрении снизу вверх всадник покажется слишком мал (что и случилось со статуей Гаттамелаты по отношению к его коню). Поэтому обычно статуи всадников несколько увеличивали или, наоборот, несколько уменьшали пропорции коня (например, коня курфюрста на памятнике Шлютера). Когда скульптор Фремье во второй половине XIX века ставил в Париже статую Жанны д'Арк, то он не предусмотрел этого обстоятельства и поэтому после открытия памятника должен быть заменить статую Жанны более крупной.

У греческих ваятелей мы встречаем еще один оптический прием, прямо противоположный только что рассмотренному, то есть не противодействие оптической иллюзии, а ее подчеркивание, усиление. Дело в том, что у многих греческих статуй можно наблюдать неравномерную трактовку левой и правой сторон лица. Этой асимметрии, однако, не бывает у голов, рассчитанных на прямой фас или на обход кругом, но она очень характерна для голов, повернутых в профиль или отворачивающихся от зрителя (например, "Дискобол" Мирона). В таких случаях та сторона головы, которая удалена от зрителя и видима в ракурсе, моделирована в более плоских формах, ее элементы как бы несколько сжаты. Если такую голову рассматривать спереди, она кажется деформированной, но с правильной точки зрения, с той, с какой ее наблюдает зритель, она приобретает большую пластическую выразительность.

* *

*

Уже в ходе изложения техники скульптуры нам неоднократно приходилось обращаться к стилистическим проблемам. Теперь мы последовательно рассмотрим некоторые важнейшие вопросы скульптурной стилистики.

Одна из причин непопулярности скульптуры в широких слоях общества заключается в ее кажущемся однообразии. Действительно, если считать, как это принято в широкой публике, что задача скульптуры состоит в возможно более точном отображении человеческого тела, то насколько же скульптура беднее живописи и графики по тематическому репертуару. В сущности говоря, скульптура знает только три основных мотива -- стоящей, сидящей и лежащей статуи плюс бюст. Не удивительно, что непосвященного зрителя охватывает равнодушие, даже раздражение в музее, когда он видит ряды мраморных и бронзовых статуй, обнаженных и одетых, почти в одинаковых позах, в повороте направо или налево и различающихся друг от друга как будто только атрибутами. А между тем упрек скульптуре в однообразии несправедлив.

Прежде всего, потому, что задача скульптора не есть имитация действительности. Самый точный гипсовый отлив в самой красивой модели не есть произведение скульптуры, как фотография не есть картина. Скульптор изображает формы не такими, каковы они есть, а какими должны быть. Задача скульптора не просто телесное изображение, но образ человека в таких формах, которые в максимальной степени концентрировали бы пластические ощущения зрителя, изолируя их от остальных ощущений ("Геракл" Бурделя, "Бронзовый век" Родена). Статуя должна обладать особым возбуждающим, значительным плодотворным моментом пластической энергии, какой в действительности никогда не реализуется с такой абсолютной интенсивностью. Можно поэтому сказать, что скульптура прежде всего обращается к воле и интеллекту зрителя и гораздо меньше к его чувствам и эмоциям. Скульптура должна быть "реальней", чем действительность, и вместе с тем "вне" действительности.

Во-вторых, скульптура не столько изображает тела, сколько их лепит, создает заново. Именно это созидание трехмерной формы, этот гипнотический ритм выпуклостей и углублений мы прежде всего и переживаем в статуе, и только потом перед нами возникает образ определенного человека в момент определенного движения. Зритель не просто "видит" произведение скульптуры, но повторяет, переживает в себе всю сложную работу моторной энергии, уже раз пережитую творцом статуи. Пластическое удовлетворение зрителя тем больше, чем сильнее он может пережить статую как трехмерное тело, компактную

кубическую массу и, вместе с тем, как живое, активное, индивидуальное существо.

Такую концентрированную органическую энергию, такое повышенное ощущение жизни из всех изобразительных искусств способна дать только скульптура. Это свойство придает скульптуре огромную силу воздействия (но вместе с тем и сильно заостряет эстетические требования, предъявляемые к скульптуре). Скульптура требует и от художника, и от зрителя повышенной воли к жизни.

Следует отметить также, что в истории нового европейского искусства периоды яркого расцвета скульптуры довольно редки и коротки. С другой стороны, мы знаем, что есть целые эпохи и народы, которым чуждо пластическое чувство.

Также несправедлив упрек, часто бросаемый скульптуре, в односторонности. Это можно отнести только к тематическому репертуару скульптуры. Но, бедная общей сюжетной тематикой, скульптура неисчерпаемо богата в смысле индивидуальных пластических мотивов. Это может быть непонятно для широкого зрителя, который привык приближаться к скульптуре со стороны чисто тематических мотивов: кого изображает? Что делает? Что держит в руке? и т. п. В этом смысле скульптура действительно беднее живописи и графики. Мы же говорим о чисто пластических мотивах, и в этой области скульптура чрезвычайно богата.

* *

*

Проанализируем, например, мотивы движения в скульптуре. Для начала сравним проблему движения в скульптуре и живописи. Живописи доступно изображение катящегося колеса, летящей птицы, колеблемой ветром листвы и т. п., так как у живописца есть средства для изображения оптического впечатления движущегося тела и окружающей его воздушной и световой среды. У ваятеля таких средств нет. Движение для него -- определенное положение тела. Эту разницу можно сформулировать и иначе. В живописи и графике каждое движение связано, если так можно сказать, с определенным сюжетом, направлено к определенной цели. Скульптору важнее самые функции движения, витальные энергии, которые участвуют в движении.

Отсюда вытекают два последствия. 1. В скульптуре (мы имеем в виду свободно стоящую статую) убедительней, пластичней движение

бессюжетное, без эпического и драматического мотива, без события. 2. В пластическом движении должно участвовать все тело. Это последнее положение убедительно иллюстрирует греческая статуя V века до н. э. "Атлет, льющий масло для умащивания". Если в сюжетном отношении жест атлета вполне ясен, то в пластическом смысле он не вполне удовлетворяет: поднятая рука с сосудом слишком отвлекает внимание от статуи в целом, тело атлета становится как бы безразлично для зрителя, событие, фабула оказываются важнее для художника, чем пластические функции, напрягшие тело для движения.

Сравним с той же точки зрения две знаменитые статуи греческого скульптора Поликлета -- "Дорифор" (копьеносец) и "Диадумен" (атлет, накладывающий на голову победную повязку). Статуя Дорифора кажется нам более пластически цельной, так как все тело атлета напряжено в непрерывном, ритмическом, бессюжетном, но активном движении. В статуе Диадумена фабула, события выдвинуты на первое место, и поэтому пластические функции статуи как бы раздваиваются: широкий шаг атлета и мощный изгиб его тела не совпадают, не соответствуют жесту рук, накладывающих победную повязку.

Попробуем проследить за эволюцией проблемы движения в скульптуре. Греческая скульптура в эпоху архаики знает только один вид движения, который можно было бы назвать "движением действия". Это движение непременно должно быть оправдано мотивом какого-нибудь действия: герой или героиня статуи предлагают яблоко, угрожают копьем, бросают диск, спешат с вестью о победе, участвуют в битве или состязании. Если же нет действия, то архаическая статуя абсолютно неподвижна (как свидетельствуют многочисленные статуи так называемых аполлонов). В классический период греческого искусства в скульптуре появляется другой вид движения, изобретателем которого можно считать Поликлета, но который особенной популярностью пользовался в IV веке (вспомним произведения Праксителя, Скопаса, Лисиппа). По терминологии, применяемой Леонардо да Винчи, этот вид движения можно было бы назвать "пространственным движением". Суть этого движения заключается в том, что оно означает перемещение в пространстве, но без ясной, видимой цели, без определенного тематического мотива (впервые в греческой скульптуре мы сталкиваемся с этим движением в статуе Дорифора Поликлета).

Вместе с тем в отличие от архаического "движения действия" здесь все тело статуи полно движения, все его члены функционируют, устремляются или вперед, или вокруг своей оси ("Менада" Скопаса, статуя бога сна Гипноса).

Античная скульптура дальше этих двух видов движения, означающих перемену в положении тела и победу воли над плотью, не идет.

Иное решение проблемы движения присуще средневековой скульптуре. Прежде всего уже потому, что в средневековой скульптуре речь всегда идет об одетой фигуре, вследствие чего моторная энергия не может быть так наглядно вложена в самую пластику тела, в игру сочленений, которая так ярко была показана в обнаженном теле греческих статуй. И все же готическая статуя полна непрерывного, глубоко витального движения, которое не стремится к перемещению в пространстве. Тем не менее все тело готической статуи насыщено активной динамикой (характерный для готической статуи изгиб в виде буквы s как бы отрывает статую от земли и превращает ее словно в колеблющийся язык пламени). Это не столько физическое движение, сколько воплощение спиритуальной энергии, победа эмоций над телом. Не воля определяет изгибы и спирали готической мадонны, а чувства. Греческому "движению действия" противостоит готическое "экспрессивное движение".

Экспрессивное движение готической скульптуры особенно ярко проявляется в любимой теме эпохи -- в теме "Пьета" (оплакивание), или, как ее тогда называли, "Vesper". Художника здесь вдохновляет вообще не тело (как в греческой скульптуре), а переживание печали, отчаяния. Тело же есть только результат переживания, его воплощение. Поэтому центр тяжести пластического замысла -- в головах Христа и Марии; они несоразмерно велики, в них сосредоточена вся динамика страдания; тело же сжалось, скорчилось, словно оно только прибавка к голове, его ломаные, отрывистые, угловатые движения выражают приближение смерти.

Еще одно существенное отличие между греческой и готической концепциями движения. Греческий скульптор стремится "изобразить" движение, он показывает функции движения -- в жестах, походке, напряжении или растяжении мускулов. В греческой скульптуре динамика касается исключительно тела изображенного человека, но

сама пластическая форма (по приемам обработки материала) остается статически нейтральной. Совсем иначе это происходит в готической скульптуре. Там идея движения вложена в самый характер пластической формы, движение выражено приемами фактуры -- ритмом линий, волнением поверхности, контрастами света и тени. Греческий скульптор понимает движение как состояние, положение, перерыв между двумя моментами активности; готический скульптор стремится воплотить самое становление движения. Греческая статуя "изображает" движение, готическая -- сама есть "подвижное изображение".

И опять-таки иное понимание движения мы находим в индийской скульптуре. От греческой скульптуры она отличается тем, что в движении индийской статуи нет функциональной логики, нет поводов, нет причины и следствия, оно не стремится к определенной цели. Движение индийской статуи в этом сравнении можно назвать бесцельным и бездейственным. От готической скульптуры движение в индийской скульптуре отличается тем, что в его основе лежит не духовная, а чувственная природа; его хочется назвать не спиритуалистическим, а биологическим, физиологическим или вегетативным движением. Возникшее в окружении преизобилия роскошной тропической растительности тело индийской статуи лишено костей и мускулов, оно превращается в сплетение ветвей, гибких стеблей.

К индийской скульптуре нельзя применять критерий европейской анатомической структуры человеческого тела. Знаменитый индийский писатель Рабиндранат Тагор характеризует анатомию индийской скульптуры без обычных понятий скелета, мускулов, нервов. В его фантазии родятся иные сравнения: "Рука человека, как слоновый хобот; ноги, как банановые деревья; глаза поблескивают, как рыбы в быстром потоке". Человек в индийской скульптуре напоминает змею, растение, может быть, облако. В его жилах -- не кровь, а сок произрастания, оплодотворения.

А с этим связано еще одно своеобразное свойство индийской скульптуры, странное для европейского глаза, но естественно вытекающее из индийского понимания движения как органической, оплодотворяющей энергии человеческого тела -- мы имеем в виду умножение членов, конечностей, голов у индийских статуй: многоголовый Шива, танцующий Шива, в ореоле огненного пламени, с

четырьмя или восемью руками. Индийский скульптор трактует человеческое тело так безлично и вместе с тем органически вегетативно, что вполне естественно у него могут вырасти несколько голов и несколько рук (ведь и банановое дерево дает не один плод, а несколько). Индийская скульптура изображает не столько физическое тело человека, сколько чувственную, плодотворящую энергию.

Возвращаемся теперь назад, к европейской скульптуре, чтобы познакомиться с тем, какие новые, невиданные возможности пластического движения открывает Микеланджело. Если греческая скульптура воплощает гармонию между человеческой волей и телом, если готическая скульптура воплощает эмоциональную энергию человека, то для скульптуры Микеланджело характерна борьба воли и чувства. Этот конфликт оказывается очень продуктивным в скульптуре и создает ряд новых, неизвестных ранее вариантов движения. I. Движение преувеличенное, форсированное, сверхъестественно мощное (и в физическом, и в духовном смысле). Греческая скульптура часто избегает чрезмерного физического напряжения или же если и использует его, то всегда односторонне, прямолинейно (вспомним "Боргезского бойца", делающего молниеносный, мощный выпад). Микеланджело, напротив, натягивает и напрягает мускулы до максимума, притом в разных, иногда противоположных направлениях -- отсюда излюбленное у Микеланджело спиральное, вращательное движение, которое воспринимается как повышенная духовная жизнь, как глубокий психологический конфликт (неоконченная статуя апостола Матфея, так называемый "Аполлон", "Победа" и многие другое),

II. Зарождающееся, потенциальное движение; оно еще не вылилось в действие, но уже созрело, насыщено внутренним напряжением. Микеланджело обычно еще усиливает этот пластический мотив острым, внезапным переживанием -- тело еще в покое (хотя и напряженном), но резкий поворот головы, неожиданный жест руки создают впечатление внезапно вспыхнувшей динамики ("Давид", "Моисей" и др.).

III. Самым же замечательным открытием Микеланджело являются мотив задержанного, подавленного, связанного, противоречивого движения (воплощающего по преимуществу борьбу воли и чувств). Чаще всего это происходит у Микеланджело таким образом, что внешние, физические препоны свободному движению превращаются во внутренний, духовный конфликт (таковы, например, "Скованные рабы"

для гробницы папы Юлия II). Особенно замечателен пластический контраст в статуе молодого раба: правый контур юноши как бы съеживается, вянет; левый же устремляется вверх, оживает. Что это - предсмертная агония или вздох первого пробуждения? Столь сложного, многозвучного пластического выражения не знала ни греческая, ни готическая скульптура.

IV. Борьба воли с подсознательными импульсами. Четыре замечательных варианта этого пластического мотива мы наблюдаем в аллегориях Капеллы Медичи, воплощающих четыре времени дня. "Ночь" жаждет сна, но бурные сновидения лишили ее покоя, она вся изгибается в трагическом волнении. Мускулы "Дня" напрягаются. Могучая фигура хочет повернуться спиной к зрителю, но голова, лицо упрямо оборачиваются к дневному свету, он не в силах не смотреть. В гибком теле "Авроры" пробуждается энергия, но в ее лице еще бродят тени тяжелых, печальных снов. Все эти глубокие, духовные конфликты воплощены вращательными движениями, сочетанием напряженной подвижности с тяжелым покоем (отдельные члены тела находятся в непрерывном движении, все тело не двигается с места).

Но и гениальная образная фантазия Микеланджело не исчерпывает всех возможностей пластического движения. Скульптура эпохи барокко, особенно в лице ее ведущего мастера Лоренцо Бернини, делает новое открытие -- движения, мгновенного, преходящего, изменчивого. Скульптура барокко, как бы соревнуясь с живописью, уже не довольствуется представлением движения, а хочет воплотить само впечатление движения. Кардинал Боргезе изображен в тот момент, когда он внезапно поворачивает голову и что-то быстро говорит своему собеседнику. Еще поучительнее в этом смысле статуарная группа "Аполлон и Дафна". Характерен уже самый выбор темы -- превращение, метаморфоза нимфы в дерево. Бернини отказывается от замкнутой каменной глыбы Микеланджело и пользуется чисто живописными приемами -- он оперирует не столько каменными массами, сколько отверстиями, пролетами; не телами, а пространством, светом и тенью. Оттого такое большое значение в его скульптуре приобретают блики света и рефлексы. В то же время Бернини не отказывается от традиций классической скульптуры -- от созвучий силуэтов, от динамики линейного ритма (стоит обратить внимание на декоративный полет линий от руки Аполлона к руке Дафны).

Своеобразное положение в эволюции мотивов пластического движения занимает скульптура XIX века. Если до сих пор каждая эпоха культивировала преимущественно какой-нибудь один вид движения (греческая скульптура -движение пространственное, готика -- экспрессивное, скульптура эпохи барокко -- преходящее), то в XIX веке мы видим или комбинацию различных традиционных движений, или же доведение до крайности какого-либо одного движения -- да максимальной экспрессивности, до мгновенного впечатления и т. п. Но наряду с этой комбинацией традиционных мотивов XIX век вводит новый динамический мотив, основанный на стремлении перенести движение из области телесных функций в область бестелесного, явления, как бы самые чувства воплотить в пластические формы.

Динамика скульптуры XIX века определяется случайными, неоконченными движениями, бессознательными импульсами, действиями, словно в полусне. Уже в скульптуре французских романтиков, можно наблюдать мотивы эмоционального движения, стремление выразить в пластических формах звуки, мысли, мечты. В статуе Франсуа Рюда, изображающей Жанну д'Арк в виде пастушки, главный стержень пластического замысла заключается в таинственных звуках, к которым прислушивается Жанна и во власти которых находится ее образ.

Но особенно богато и сложно развертываются эти новые мотивы у Родена. В качестве примера возьмем статую, которая носит название "Женщина-кентавр", или "Душа и тело". Тонкий, нервный, одухотворенный образ человека неудержимо тянется вверх, тело животного упорно влечет вниз, прочно упираясь копытами в землю.

Новое содержание требует новых форм для реализации неосуществленных движений и подсознательных импульсов. Роден изобретает новые приемы.

I. Один из них -- прием умалчивания: Роден обрабатывает поверхность мрамора так мягко и расплывчато, что фигуры оказываются словно в тумане и сливаются одна с другой -- создается впечатление, что в мраморе высечены не только фигуры, но и окружающие их пространство и воздух (еще дальше в этой воздушной расплывчатости образа идет итальянский скульптор Медардо Россо).

II. Другой прием Родена, имеющий широкое хождение и в современной скульптуре, состоит в том, что пластический образ еще не

высвободился полностью из каменной глыбы, как бы дремлет в необработанной массе, как неосуществленная мечта.

III. Для наиболее прямого, чистого выражения жеста или движения Роден применяет своеобразный прием, который можно назвать "приемом пластического фрагмента" (особенно ярким примером этого приема является "Шагающий" -- один из вариантов статуи Иоанна Крестителя). Цель этого приема (по большей части все же сомнительного) -- придать максимальную экспрессию и динамику шагу, освободив его от всяких посторонних ассоциаций (скульптор отказывается от головы и рук, чтобы не мешать концентрации внимания на движении шага).

* *

*

Присмотримся теперь более детально к эволюции двух видов движения -движения действия и пространственного движения, наиболее распространенных в развитии мировой скульптуры. С особенной ясностью и последовательностью эту эволюцию можно проследить в истории греческой скульптуры.

Начало этого развития знаменует абсолютно неподвижная статуя (египетская скульптура за все время своего развития не выходит из этой стадии). В это время в скульптуре вырабатывается так называемый закон фронтальности, впервые сформулированный датским ученым Юлиусом Ланге. Суть этого закона заключается в двух основных пунктах. 1. Все признаки пластической формы, все характерные особенности образа по возможности сосредоточиваются на передней плоскости статуи, на ее фронтоне. 2. Вертикальная ось, которая делит фигуру на две симметрично равные части, в архаических статуях абсолютно прямая, без всяких изгибов, причем все парные элементы человеческой фигуры (плечи, бедра, колени) находятся на одном уровне. Архаического скульптора увлекает не столько органическое построение человеческого тела, сколько абстрактная тектоника статуи, поэтому отдельные элементы тела и головы как бы геометризированы (торс подобен треугольнику, ноги -- цилиндрам и т. п.).

В следующий период начинаются поиски динамики. При этом следует отметить, что начинаются они снизу, с ног статуи, затем поднимаются все выше, так что голова вовлекается в общий ритм движения только на поздней стадии архаического искусства.

Первый признак движения -- выдвинутая вперед левая нога. При этом выдвинутая нога прочно опирается о землю всей подошвой, и поэтому на движении тела этот первый жест никак не отражается. Характерно, что в архаической скульптуре движение фиксируется только на скелете и на конечностях; значительно позднее внимание скульптора обращается на мягкие части тела, на активные элементы движения -- мускулы, жилы, кожу. В мужских фигурах греческой архаики, так называемых аполлонах (на самом деле это -или надгробные памятники, или статуи победителей на олимпийских состязаниях), очень тщательно разработаны шарниры (например, колени), тогда как мускулы даны обобщенными, застывшими плоскостями.

Дальше развитие идет с поразительной последовательностью. С ног динамика переходит выше, на руки. Рука сгибается в локте, сначала одна, потом другая. Руки вытягиваются вперед, поднимаются до плеч и затем еще выше -- над головой. И только тогда динамическая энергия перекидывается на голову -- голова начинает нагибаться, поворачиваться, откидываться назад. Но в течение всей архаики торс остается неподвижным -- таков тысячелетний гипноз традиций, суровое иго порабощенной личности. Особенно наглядно неподвижность торса заметна, когда статуя изображает быстрое и сильное движение (например, в статуе "Зевс, мечущий молнии"): руки и ноги статуи в энергичном движении, торс же абсолютно неподвижен и фронтален. При этом все движения человека фиксируются в силуэте, на плоскости, и, вопреки законам статики, руки и ноги действуют не в перекрестном движении, а в одной стороне тела -- или правой или левой. В динамике архаической статуи нет еще диалектики движения, нет принципа действия и противодействия. Только классический стиль решает проблему перекрестного движения (так называемого хиазма или хиастического, от греческой буквы "х").

Но для того чтобы решить эту проблему, необходимо было новое, более органическое понимание динамики человеческого тела. В этом новом понимании и заключается решающий переход от архаического к классическому стилю. Казалось бы, речь идет о простейшем приеме. Однако понадобились тысячелетия, чтобы прийти к его осуществлению. Суть этого нового приема заключалась в новом равновесии тела, в перемещении центра тяжести. Архаическая статуя опирается обеими подошвами ног, и таким образом линия опоры проходит между ногами.

Классическое искусство находит новое равновесие, при котором тяжесть тела опирается на одну ногу, другая же свободна от функций опоры (это разделение функции несущей и свободной ноги по немецкой терминологии - носит название "Stanbein" и "Spiebein").

Нужно, однако, отметить, что это открытие не явилось внезапно, оно было постепенно подготовлено: сначала свободная нога опиралась всей подошвой и была без сгиба выдвинута вперед; потом ее стали отодвигать в сторону и сгибать, сначала немного, потом все больше. Решающий шаг делает Поликлет, мастер дорийской школы второй половины V века: он отводит свободную ногу назад, внушая зрителю впечатление гибкого шага; при этом свободная нога в отличие от несущей прикасается к земле только кончиками пальцев.

Новый мотив свободного шага, изобретенный Поликлетом, на первый взгляд как будто незначительный, на самом деле отражается на всем теле статуи и наполняет ее совершенно новым ритмом: правая и левая стороны тела в коленях и в бедрах оказываются на разной высоте, но для сохранения равновесия тела плечи находятся в противоположном отношении, то есть если правое колено выше левого, то правое плечо ниже левого. В результате вертикальная ось тела (тысячелетиями остававшаяся абсолютно прямой) начинает изгибаться. Иначе говоря, Поликлет решительно порывает с законом фронтальности.

Новый баланс тела -- любимый мотив классического стиля в античном искусстве и искусстве Возрождения -- получил название "контрапоста", то есть оппозиции, контраста, подвижного равновесия симметричных частей тела. Благодаря контрасту несущих и свободных элементов равновесие тела нарушается и вновь восстанавливается. И хотя композиция статуи гармонично уравновешена, в результате "контрапоста" получается не покой, а, напротив, усиление, обогащение движения (ноги двигаются вправо, тело -- влево, голова -- "нова вправо; правое бедро тянет вперед, левое плечо -- назад) в бесконечной смене поворотов, изгибов, рывков и т. п. Одно из самых гениальных изобретений в истории скульптуры -- "контрапост" Поликлета наполняет сырую материю свободной энергией и динамикой живого существа.

Характерно, однако, что и "контрапост" развивается от периферии к центру, от ритма на плоскости к ритму в пространстве. Тело человека и в классической скульптуре сначала менее свободно, чем конечности: у

Поликлета, например, тело еще прямое, мало подвижное, формы его, особенно мускулы живота,-- обобщенные, пассивные плоскости с преувеличенно резкими границами. В IV веке мускулы становятся мягче, переходы текучей, но они еще плоски, мало закругляются. Только в эпоху эллинизма в греческой скульптуре проявляется стремление к максимальной пластической выразительности, к энергичным выступам и углублениям формы. В результате наряду со стройными пропорциями классического эфеба появляются могучие мускулы атлета Геракла.

Параллельно росту динамики поверхности усиливается динамика торса. У Поликлета торс почти прямой. В IV веке он начинает изгибаться вправо и влево, причем Пракситель стремится оправдать эти изгибы особыми мотивами -боковой опорой, к которой тело Аполлона ("Аполлон с ящерицей") или отдыхающего сатира приклоняется с мягкой, ленивой грацией. В конце IV века Лисипп и его школа достигают максимальной свободы движения, тело сгибается не только в стороны, но вперед и назад, его движение может теперь развертываться по диагонали ("Боргезский боец"), наконец, самое главное, тело может вращаться вокруг своей оси, а конечности -- направляться во все стороны, часто в прямо противоположных направлениях.

Мотив "контрапоста" стал так сложен (например, так называемый "Апоксиомен", то есть атлет, очищающий тело скребницей, Лисиппа), что взаимоотношение опирающихся и свободных элементов оказывается почти неуловимым: равновесие нестабильно, изменчиво, мгновенно; кажется, в следующий момент свободная нога станет опорной и наоборот. Так возникает совершенно небывалое раньше явление -- абсолютно круглая статуя, которую можно и нужно осматривать со всех сторон, которая требует обхода кругом.

Однако уже в недрах эллинистического искусства начинает готовиться оппозиция этой свободе движений, усиливаются тенденция возвращения к плоскости, к покою (вернее, к застылости).

Отмеченная нами основная эволюция (от застылости к свободе, от плоскости к глубине), в общем, повторяется в развитии от раннесредневекового искусства к Микеланджело, к Челлини, к Джованни да Болонья. Но, разумеется, полной аналогии здесь не может быть -- каждая эпоха обладает своими специфическими особенностями; неповторимым стержнем своего пластического стиля. Нет сомнения,

что скульптуры Микеланджело имеют точки соприкосновения с греческой скульптурой IV века. Но есть между ними и очень существенные различия. Греческие ваятели IV века предпочитают свободно-гармонические композиции с широко развернутыми движениями. Напротив, главные композиционные проблемы Микеланджело -- диссонанс и замкнутость каменной глыбы. В греческой скульптуре преобладает движение от центра наружу, к внешней цели ("Апоксиомен", "Бог сна"). Напротив, у Микеланджело - центростремительное движение, к центру, к замыканию в себе ("Мадонна Медичи").

* *

*

До сих пор шла речь почти исключительно о стоящих статуях. Последний пример подводит нас к проблеме сидящей статуи. В отличие от стоящей статуи, распространенной во все эпохи, сидящая статуя популярна только в некоторые эпохи и у некоторых художников. Отчасти это может объясняться тем, что сидящие статуи -- по большей части синоним бездеятельности. В самом деле, вспомним, в какие эпохи и у каких народов популярна сидящая статуя: у египтян, где она воплощает стремление к покою и замкнутости, в китайской и японской скульптуре, где служит образом медитации, погружения в себя, внутреннего созерцания. Напротив, готическая скульптура, воплощающая становление, устремление, эмоциональную активность, почти не знает сидящей статуи.

Но есть и исключения -- есть эпохи и особенно художники, которые обращаются к сидящей статуе именно ради воплощения своеобразной динамики (осложненной, противоречивой динамики в покое). Ярким примером такого исключения является Микеланджело. Его главная тема -- борьба, напряжение, конфликт, диссонанс; и в то же время мы найдем у него немало сидящих и даже лежащих статуй, потому что его привлекает как раз проблема динамического покоя, подвижного, непрочного равновесия, высшего напряжения человеческой энергии, но без внешнего действия, когда тело остается на месте ("Моисей").

Самую ясную и последовательную эволюцию сидящей статуи можно проследить в греческой скульптуре. Два основных момента определяют эту эволюцию: отношения верхней и нижней частей тела и

вышина сиденья. В эпоху архаики это -- фронтальные, неподвижные статуи; между верхней и нижней частями тела нет никакого контраста, никаких динамических взаимоотношений, поэтому не может быть и речи об удобном сиденье, о том, чтобы опереться, прислониться, о какой бы то ни было вольности позы. Для архаического скульптора сидящая статуя представляет собой не органический, а тектонический мотив. Сиденье расположено на высоте колен, бедра образуют абсолютно прямую горизонтальную линию, формы ограничены правильными геометрическими плоскостями. Статуя неотделима от сиденья, вместе с ним она образует замкнутую кубическую массу.

В эпоху классического стиля сиденье повышается: его уровень несколько выше колен сидящей фигуры, поэтому бедра видны в ракурсе и более органически связывают верхнюю и нижнюю части тела. Кроме того, высокое сиденье придает позе большую монументальность. Постепенно намечаются динамические отношения верхней и нижней частей тела, правда, сначала только на периферии -- в повороте головы, в разных жестах рук, сложенных или вытянутых; но торс долгое время остается неподвижным. Только в IV веке торс приобретает некоторую свободу, поворачивается, нагибается, сиденье становится более уютным, и вместе с тем сидящая фигура начинает воплощать мотивы усталости, отдыха, размышлений ("Арес Людовизи").

В скульптуре эпохи эллинизма происходит полное освобождение сидящей статуи от ига фронтальности, от напряженности и застылости, которые присущи сидящим статуям в предшествующие периоды. Можно было бы сказать, что скульпторы эллинизма впервые индивидуализируют и драматизируют сидящую статую. Главная основа этих изменений заключается в том, что теперь статуя сидит совершенно иначе. Два основных варианта находят наиболее широкое применение. 1. Человек сидит на кончике сиденья не всем телом и не на всем сиденье. Это создает впечатление индивидуальной позы, более быстрого, изменчивого темпа ("Отдыхающий Гермес"). Сиденье становится ниже (ниже колен сидящего). В этом случае создается непринужденная, свободная, интимная поза и вместе с тем возникает богатство контрастов -- скрещенные руки, нога, положенная на ногу, тело сидящего поворачивается и сгибается ("Сидящая девочка" в Капитолийском музее).

Так возникает поза, служащая своеобразным переходом от сидящей

к лежащей статуе. Ярким примером может служить так называемый "Фавн Барберини", представляющий собой своеобразное сочетание юмора и монументальности, мощи и вялости. В этом произведении достигнута максимальная динамика, доступная сидящей статуе.

* *

*

Мы говорили об изображении человеческой фигуры в целом, в особенности в понимании человеческого тела в скульптуре. Теперь обратимся к проблеме трактовки головы в скульптуре, к проблеме выражения лица, мимики, портрета.

В скульптуре, в основе которой лежит пластическая моторная энергия, эти проблемы связаны с большими трудностями, в результате чего приемы выражения в скульптуре значительно отличаются от экспрессивных приемов живописи и графики. Дело в том, что живопись может изобразить только часть головы, все равно, идет ли речь о фасе или профиле. Но это ограничение имеет и свои плюсы: оно позволяет живописцу схватывать резко индивидуальные черты в преходящие моменты острого эффекта или внезапной эмоции. Скульптура есть нечто гораздо более прочное и постоянное. Скульптор обладает возможностями всесторонней пластической формы, предназначенной для рассмотрения с разных точек зрения. Но это, в свою очередь, связывает его, заставляя избегать преходящих моментов и слишком специфической экспрессии. Главная задача скульптора при решении проблемы портрета заключается в том, чтобы добиться органического слияния всех элементов головы (то есть, прежде всего, фаса и профиля) в некое персональное единство, в единую личность. Именно этого слияния фаса и профиля часто не удается достигнуть архаическому скульптору. В этом смысле очень красноречиво свидетельство современников о греческом архаическом скульпторе Аохерме (VI век до н. э.) и его статуе Артемиды: "Голова богини спереди улыбается, а сбоку кажется печальной".

Проследим в общих чертах эволюцию мимики в скульптуре в связи с проблемой пластической экспрессии вообще и с развитием скульптурного портрета, в частности.

На первый взгляд может показаться, что нашему утверждению, будто архаической скульптуре не дается мимическая экспрессия, противоречит тот факт, что в египетской скульптуре портрет играл

очень важную роль. Однако тут нет никакого противоречия. Прежде всего, настоящего расцвета портрет в египетской скульптуре достигает только в поздний период своего развития. Кроме того, по существу своего назначения портрет в Древнем Египте служил не столько оптическим, сколько магическим целям, был предназначен не для зрителя, а для собственника, его замуровывали в могильной камере, чтобы двойник умершего (Ка) мог узнать свое тело и опять в него вернуться после скитаний в загробном мире. Наконец, египетский скульптурный портрет имеет абстрактный, тектонический характер. Его реализм относителен -- в нем еще нет органической жизненности, нет индивидуальной мимики, его невидящий взгляд блуждает в ином мире. Портретные черты, которые египетский скульптор очень тонко подмечает,-- не отражение индивидуальной психики, а словно снаружи положены на совершенно неизменное, абстрактное ядро. Чрезвычайно характерно, что египетские статуи никогда не выражают ни гнева, ни удивления, ни улыбки.

Можно сказать, что древняя египетская скульптура еще не поставила проблемы ни характера, ни душевного движения.

Не случайно, что и греческая скульптура долго избегала этих проблем: в эпоху архаики и в раннем периоде классического стиля задачи выразительности лица, индивидуальной мимики, эмоциональной экспрессии чужды греческой скульптуре. Известная роль здесь принадлежала, несомненно, культу обнаженного тела в Древней Греции, большому вниманию, которое уделяли человеческому телу в греческой общественной и религиозной жизни. Греки постоянно видели обнаженное тело на спортивных праздниках, олимпийских играх, в палестрах и гимнасиях -- поэтому вполне естественно, что глаз грека был особенно чувствителен к выразительности тела. Несомненно, в связи с этим моторным чутьем в греческой скульптуре вырабатывается своеобразный идеал головы и лица (так называемый греческий профиль): контур носа по прямой линии продолжает контур лба -- здесь взаимоотношение отдельных черт определяется не психологической, а пластической выразительностью. Поэтому портрет в настоящем смысле слова появляется в греческой скульптуре так поздно, в сущности говоря, только в конце классического периода, во второй половине IV века.

Именно в этот период особенно бросается в глаза принципиальное отличие греческого портрета от египетского. Греческий портрет

отрывается от магии и религии, он ориентирован не на потусторонний мир, а на сограждан и потомство. Вместе с тем, в отличие от египетского портрета, мы видим в греческом портрете не накопление индивидуальных черт сходства на абстрактной основе, а воплощение возвышенного представления о человеке.

В эпоху архаики головы греческих статуй лишены индивидуального выражения; они как бы не участвуют в действиях и переживаниях фигуры (попытки добиться этого участия приводят, как мы уже знаем, к условной, "архаической" улыбке). Головы скульптур V века (например, Фидия) воплощают обобщенную, типическую экспрессию, возвышенную одухотворенность (то, что греки определяли понятием "этос"). Здесь достигнута полная гармония между принципами этики и нормами практического поведения, здесь создан типический родовой образ. Но если в египетской скульптуре обобщенная, геометризированная структура составляет только скелет человеческой головы, то в греческой голове классического стиля она -- внутри, в самом человеке, в его разумности, совершенстве.

Насколько мимика классической скульптуры носит обобщенный и неопределенный характер, видно из ошибок археологов, пытавшихся по головам статуй определить их пол (Афину Лемнию Фидия, пока была известна только ее голова, принимали за юношу; голову Ганимеда Поликлета, пока в Помпее не нашли бронзовую копию, принимали за голову девушки и т. п.). Даже когда скульптор V века ставил своей целью изображение определенной личности (например, портрет Перикла скульптора Кресилая), он ограничивался традиционной, идеальной структурой головы, избегая специфических черт и даже пряча, маскируя их (так, например, сужающуюся кверху голову Перикла, над которой смеялся Аристофан в своих комедиях, Кресилай прячет под шлемом). Не случайно современники, восхищаясь портретом Кресилая, говорили о том, что он ставит своей задачей "делать благородных людей еще более благородными".

Характерна также созданная в V веке портретная форма "гермы", чисто тектоническая и абстрактная -- четырехгранный, суживающийся книзу столб, увенчанный слегка стилизованным портретом (сначала, по-видимому, так изображали только бога Гермеса -- отсюда и название). Иногда -- и это еще более подчеркивает абстрактный, идеальный характер греческого бюста -- герма завершалась не одной, а двумя

головами -- двух философов, двух поэтов (такие гермы ставили в библиотеках и в частных домах).

Характер человека, свойство бога классическое искусство воплощает не мимикой, не выражением лица, а позой, походкой, специфическими движениями или атрибутами. Олимпийские боги на фризе Парфенона характеризованы очень тонко, но чисто моторными или символическими признаками: у Зевса, единственного из богов,-- кресло со спинкой, изнеженный Дионис сидит на подушке и опирается на гибкого, нетерпеливого Гермеса, хромой Гефест опирается на палку, воинственный Арес свободным жестом охватил колени и покачивается.

Некоторый перелом наступает только в IV веке. В это время усиливается интерес к портрету, появляется большее разнообразие его типов -- скорбный Еврипид, просветленное безобразие Сократа, воображаемый портрет слепого Гомера. Но и в это время портреты отличаются обобщенностью и героической приподнятостью, воплощающей личность в борьбе с судьбой.

Контраст между V и IV веками до н. э. в трактовке портрета особенно ясен на эволюции изображения глаз. До IV века у взгляда греческой статуи нет ни индивидуальной жизненности, ни какого-нибудь определенного выражения; это абстрактный взгляд вне времени и пространства, ни на что не обращенный, не отражающий никакого характера или переживания. Первые попытки драматизировать голову человека, и в особенности его взгляд, делаются в IV веке. Но все же этот драматизм воплощает не индивидуальные переживания, а духовное напряжение вообще, страстную взволнованность. Всего последовательнее эту драматизацию образа проводит скульптор Скопас. Экспрессия его голов достигнута целым рядом специфических приемов: лоб с поперечной складкой, глаза в тени углубления, открытый рот, из которого как бы вырывается горячее дыхание, изогнутая шея. Специфические приемы Скопас применял и для изображения глаз: выпуклое глазное яблоко, верхнее веко, слегка закрывающее его, нависающая бровь придают взгляду взволнованность и страдальческий пафос. Иного эмоционального эффекта добивался современник Скопаса Пракситель. Благодаря мягкой, как бы расплывчатой трактовке форм взгляд его статуй приобретает влажность и мечтательность.

В связи с этим обогащением стилистических средств оказывается возможным и чрезвычайное обогащение тематики новыми образами

психологического характера: так в IV веке появляются вооруженная Афродита и влюбленный бог войны, бог сна, беснующаяся вакханка и подвыпивший фавн. Следует вместе с тем отметить, что психологическая интерпретация всех статуй вложена не столько в мимику лица, сколько в пластику и символику тела: голова бога сна находится в тени, он ступает мягкими, неслышными шагами; у Менады -- широкий шаг, жертвенный козленок на плече, откинутая назад голова. Во второй половине IV века появляется портрет во весь рост (Софокл, Демосфен), а вместе с тем растет популярность бюста. Портрету Софокла (выполненному лет через сто после смерти знаменитого драматурга) свойственно некоторое интеллектуальное высокомерие и в позе, и в жестах, которое характеризует не столько личность данного поэта, сколько вообще знаменитого, избалованного успехом человека.

В эпоху эллинизма греческое портретное искусство становится острее, но вместе с тем будничнее и пессимистичнее, часто воплощая настроение грусти, потерянности, разлада между личностью и ее телесной оболочкой. Особенно выразителен бронзовый бюст неизвестного поэта (раньше его считали портретом поэта Каллимаха). В нем есть и несомненная близость к натуре, и вместе с тем напряженный драматизм, который сказывается в наклоне головы, резких морщинах, спутанных волосах, открытом рте. И все же это не столько индивидуальный, сколько характерный портрет, как и все другие греческие портреты эпохи эллинизма. Они воссоздают не индивидуальные свойства модели, а типические признаки, не переживания, а "этос", не душу данного человека, а дух человека вообще; бурное вдохновение поэта, погружение в философские размышления, непоколебимую волю стратега и т. п. Доминирующим свойством греческого портрета является выражение воли, стремление к действию, к активности. В галерее греческих портретов мы найдем характеры сдержанные или, скорее, замкнутые или открытые. Но о чувствах, переживаниях этих людей мы почти ничего не знаем. Греческому портрету чуждо выражение улыбки или самозабвения.

В отличие от греческого римский отдел античного музея поражает обилием портретов. При этом римские портреты существенно отличаются от греческих как по внешним, так и по внутренним признакам. Прежде всего, в Риме создано очень много женских портретов, в Греции же их почти нет. Римские портреты обычно

изображают императоров, полководцев, чиновников; греческие портреты чаще изображают ученых и художников. К этому присоединяется отличие по существу. Греческие портреты передают типичные черты человека; при этом человек, так сказать, подчиняется статуе, тем чисто пластическим возможностям, которые скрыты в форме головы и чертах лица. В римском портрете, напротив, человек часто совершенно подавляет статую, так как художник стремится схватить в голове и лице индивидуальные, остроперсональные и часто совершенно случайные черты.

Эта разница особенно бросается в глаза, если сравнивать не бюсты, а статуи во весь рост. С одной стороны, возьмем греческую портретную статую персидского сатрапа Мавсола (IV век до н. э.). В ней воплощены типические черты восточного властителя -- борода, длинные волосы, медленные, привольные движения (изогнутое тело и наклон головы); при этом специфический ритм, присущий образу Мавсола, равномерно выдержан во всей статуе -- в голове и теле. Перед нами портрет с головы до ног.

Совершенно иначе решена проблема в римском портрете императора Клавдия. У императора тело Зевса, идеальное и условное, заимствованное из греческого репертуара, и на этом условном теле -- индивидуальная голова Клавдия, в которой подчеркнуты остроиндивидуальные, обыденные черты императора, его духовная ограниченность. Таким образом, статуя состоит из двух стилистически и психологически разноречивых частей.

Весьма возможно, что эта своеобразная двойственность римских портретных статуй опирается на традиции этрусской скульптуры, на те этрусские статуи умерших, которые помещались на крышках саркофагов. Тело у этих статуй представляет собой условный, пассивный придаток к огромной, жутко реальной и индивидуальной голове, словно предвосхищающей расцвет бюста в римской скульптуре.

Эволюция римского бюста очень поучительна. В греческой скульптуре, собственно говоря, не было бюста в полном смысле слова -- портрет состоял из головы и шеи. Примерно по этой же схеме делались и римские портреты эпохи ранней республики. Позднее, во времена Цезаря, границы портрета начинают расширяться, особенно спереди, появляются контуры груди (хотя сзади бюст выдалбливается). Еще позднее, во времена Флавиев, граница бюста расширяется до плеч. Во

времена Траяна появляются контуры рук и плеч. Наконец, в конце II века н. э. границы бюста снижаются почти до талии, а руки изображаются полностью (бюст императора Коммода в виде Геракла с дубинкой и львиной шкурой).

Вместе с тем, начиная с эпохи Адриана, растет популярность бурава, с помощью которого можно просверлить глубокие отверстия и употребление которого решительно меняет трактовку волос. Греческий скульптор трактовал волосы как компактную массу, подчиненную форме головы; римский скульптор превращает волосы в орнаментальное обрамление головы с богатой декоративной игрой света и тени. К этому же времени относится и новый прием трактовки глаза, который придает взгляду неизвестные раньше выразительность и динамику. Благодаря тому что скульптор прочерчивает контур радужной оболочки и делает две маленькие выемки, которые создают впечатление бликов света на зрачке, взгляд приобретает направление и энергию, он смотрит и видит.

Хотя римский портрет индивидуальней, мгновенней, "случайней", чем греческий, но и ему не хватает психологической экспрессии. Римский портрет только намечает, но отнюдь не решает проблемы психологического портрета: в римском портрете нет "души", нет проникновенного взгляда, нет веры в человека, откровенности со зрителем, он не стремится завязать с ним беседу.

Эти особенности римского портрета проявляются в последовательной его эволюции в сторону стилизации и идеализации. Происходит как бы удаление портрета от зрителя и в духовном, и в оптическом смысле -- портрет начинает жить не в реальном мире, а в сфере абстрактных символов и понятий. Крайняя ступень этой эволюции -- голова императора Константина. Уже колоссальные размеры (два метра вышины) выводят эту голову далеко за пределы реальной действительности. Кроме того, это вообще не голова, а лицо, и даже не лицо, а только два его наиболее выразительных элемента: мощный подбородок, воплощающий сверхчеловеческую волю, и огромные глаза, которые смотрят над действительностью, словно дух, сбросивший с себя материальную оболочку.

Средневековая скульптура дополняет и развивает дальше язык пластической экспрессии в двух главных направлениях. Прежде всего, средневековый скульптор владеет мимикой не только лица, но и тела

статуи, он находит элементы выразительности в позе статуи, ее движении, в складках ее одежды. Античная статуя выражает волю и интеллект, она замкнута от всего окружающего. Средневековые статуи выражают чувства, эмоции, переживания; они хотят довериться друг другу и зрителю, поведать о своих печалях и радостях. Средневековые статуи стремятся к органическому и динамическому созвучию с окружением, к ритмической и мимической перекличке с архитектурой и зрителем, к тому, что составляет принципиальное отличие западноевропейской скульптуры от античной.

Начало эволюции мы можем наблюдать на западном портале Шартрского собора (XII век -- конец романского стиля). Его скульптуры представляют собой как бы архаику западноевропейского искусства. Шартрские статуи на западном портале напоминают греческую архаику своей полной пассивностью, неподвижностью. Они подобны каменным столбам. И в то же время уже в них обнаруживается тенденция к одухотворению и выразительности: их внутренняя, духовная энергия находит себе выход в сверхъестественно удлиненных телах, в том, как они живут вместе с архитектурой, с ее столбами и арками, как они тянутся ввысь, к небу. Чем ближе к центру портала, тем выше вырастают статуи; они стоят на узких, тонких базах, где едва хватает места для ног -этим еще сильнее подчеркивается вертикальная тяга, еще больше человеческие фигуры лишаются земного притяжения.

Следующий этап развития наступает тогда, когда статуи с внешних стен переходят во внутреннее пространство собора, приближаются к зрителю. В качестве примера можно привести статуи Кельнского собора, относящиеся к началу XIV века, к периоду зрелой го-гики. Они тоже ритмически связаны с архитектурой, но не с ее каменными массами, с ее тектоникой, а с самим пространством храма, с изгибами сводов и арок. Именно в этой связи, очевидно, появляется и изгиб тела статуи в виде буквы s (одно бедро статуи изгибается наружу, другое -- внутрь, плечо опущено, длинные параллельные складки одежды падают с головы до кончиков пальцев ног -- так тело статуи почти не ощущается, а в ее изгибе находят себе выражение внутренние эмоции человека. Вместе с тем, в отличие от Шартра, статуи поворачиваются друг к другу, немного улыбаются, а их руки начинают участвовать в диалоге.

Последний шаг этого развития североевропейская скульптура

делает в конце XIV и XV веке, когда экспрессия статуи оборачивается непосредственно в окружающее пространство, на зрителя. Император Карл IV приветствует толпу или благодарит ее за приветствие с балкона церкви в Мюльхаузене. В это время происходит уже полное освобождение мимики для передачи настроений и переживаний в скульптуре и появляется экспрессивный бюст.

Таким образом, можно утверждать, что проблема экспрессивной головы в скульптуре поставлена северной готикой. Вместе с тем необходимо отметить, что готическая экспрессия иррациональна, загадочна; духовная энергия готических голов не приняла индивидуальных форм, словно не связана с определенным местом и временем. Все эти существа подавлены гнетом глубоких переживаний, взволнованы, хотят довериться зрителю, но язык их эмоций и мимики для нас непонятен. Мы угадываем их волнение, сочувствуем борьбе, но говорить с ними не можем (характерно, что лица "плакальщиков", которых нидерландские скульпторы в переходные годы конца XIV -- начала XV века ставят вокруг саркофага умершего, часто совершенно закрыты от зрителей капюшонами).

Подлинное взаимное понимание между статуей и зрителем начинается только в эпоху Возрождения. В последовательном развитии на протяжении XV века этот контакт становится все теснее, мимика все индивидуальней, настроения все изменчивей. Примером такого тесного контакта может служить бюст юного Крестителя, приписывавшийся ранее Донателло. Здесь мы видим воплощенной в образе Крестителя индивидуальную экспрессию: открытый рот, спутанные' волосы, наскоро завязанный узел грубого плаща -- все относится к определенному моменту, к конкретной ситуации. Вместе с тем Креститель психологически связан с окружением, с толпой -- к ней обращен его горячий призыв; в свою очередь, взволнованность толпы отражается в лице молодого пророка. В то же время следует подчеркнуть, что в портретах эпохи Ренессанса деятельность человека и его характер еще не слились воедино: только в портретах эпохи барокко бывает воплощено единство судьбы и личности.

Наиболее ярко этот новый этап в развитии скульптурного портрета представлен творчеством Лоренцо Бернини. Прежде всего, головы его статуй отличаются более сложным языком мимики, более богатыми оттенками психологического, физиологического или патологического

выражений. Кроме того, важно отметить совершенно новый метод работы с модели, применяемый Бернини. Художник требовал, чтобы модель во время сеанса не сидела спокойно, а меняла положение, двигалась, разговаривала, давала волю своему темпераменту и мимолетному настроению. А с этим связана самая сущность художественной концепции Бернини, которого интересует изображение не столько самого человека, сколько состояния, в котором он находится. Вместе с тем в европейской скульптуре XVII--XVIII веков значительно усиливается познавательная роль портрета. Если раньше задачи портрета диктовались или религиозными соображениями, или тенденцией к героизации человека, или, наконец, бытовыми традициями, то теперь их определяет стремление понять и зафиксировать психическое состояние человека.

В бюсте кардинала Боргезе Бернини подчеркивает мимолетную ситуацию и жизнерадостность модели -- в мимике, повороте головы, криво надетой шапочке, мерцании шелковой материи. Вместе с тем художник хочет создать впечатление, что кардинал является только случайной частью группы людей, что вокруг него собралось невидимое зрителю общество, с которым кардинал находится в живом общении. Совершенно иной характер присущ посмертному бюсту папского врача Фонсека, в котором художник хотел воплотить сложное сочетание религиозного экстаза и болезни сердца. Словно в молитвенном порыве Фонсека высовывается из ниши; при этом одна его рука прижата к груди, как бы умеряя сердцебиение, другая же судорожно комкает одежду -- ее ломаные складки усиливают эмоциональную насыщенность портрета.

Наиболее яркими явлениями портретного искусства XVIII века стали бюсты Гудона. Они всегда "открыты" в окружающее пространство, как бы захвачены врасплох, мимоходом, но человек разгадан. Ироническая улыбка играет на губах жены художника, но еще минута -- и она исчезнет. В бюстах Гудона почти всегда преобладает одна черта -- в ней сконцентрированы, к ней стянуты все элементы лица; если в портрете жены это -- мимолетная улыбка, то в бюсте Франклина -- сжатые губы.

В конце XIX века европейская портретная скульптура делает еще один шаг в область мгновенного, субъективного восприятия. Целый ряд скульпторов пытается использовать приемы импрессионизма и

перенести их в скульптуру. Одним из первых это делает последователь Родена, русский скульптор Паоло Трубецкой, учившийся и постоянно живший в Париже или в Италии. В своей портретной скульптуре он пытается подчеркнуть случайность позы и ситуации (в повороте головы, завернувшемся воротничке, в части одежды, свисающей с постамента). Не менее характерна сама пластическая техника Трубецкого с его нарочитой эскизностью, следами шпахтеля, подобными ударам кисти.

Если Трубецкой только заимствовал у импрессионистов некоторые их приемы, то итальянский скульптор Медардо Россо стремится перенести в скульптуру самую сущность импрессионистического восприятия натуры: он изображает в воске или в глине не столько предметы, сколько впечатления от них, не тела, а свет и воздух, их охватывающий. Даже самая тематика Медардо Россо, названия его произведения свидетельствуют о живописном, импрессионистическом мышлении художника: "Впечатления из омнибуса", "Падающая тень", "Вечер на бульваре" и т. п. В "Вечере на бульваре" голова дамы только угадывается; главное, что интересует художника, - это эффект вечерних теней, сгустившихся вокруг головы и погружающих ее в сумеречную дымку.

Субъективизм, свойственный искусству Медардо Россо, становится еще сильнее в творчестве художников, связанных с течениями символизма и экспрессионизма, которые окончательно переносят центр тяжести с объекта на субъект, с переживаний модели на эмоцию, настроения и впечатления самого художника. Здесь выражение как бы отрывается от человека, становится самостоятельной силой, подчиняет себе движения тела и искажает его во имя субъективной экспрессии. Многие скульпторы этого направления тяготеют к преувеличенно удлиненным, худым телам. Такова, например, скульптура бельгийского худржнинка Жоржа Минне "Мальчик", своей угловатой, напряженной позой стремящаяся воплотить чувство депрессии и отчаяния. Еще дальше в сторону искажения, натуры во имя выразительности идет немецкий скульптор Лембрук. В его "Мыслителе" нет тела, есть только кисть руки, прижатая к груди, и узкая голова с огромным лбом и напряженным, невидящим взглядом. Здесь скульптура делает безнадежную попытку воплотить в пластических формах самый дух мыслителя, самую эманацию его мысли.

Эта нездоровая тенденция в западноевропейской скульптуре "

конце концов привела ряд скульпторов к абстракционизму и сюрреализму, то есть к полной потере живого пластического образа.

* *

*

Важное значение среди проблем, определяющих творческую концепцию скульптора, имеет проблема одежды, драпировки. Каков характер одежды, тяжелая она или легкая, каков ритм ее складок: и ее силуэт (сплошной или прерывистый), каково распределение света и тени -- все эти элементы драпировки активно участвуют в жизни статуи, в ее движении и экспрессии. Одежда может быть подчинена, служить телу, может быть в гармоническом созвучии с ним? но может с ним бороться, его скрывать, деформировать или преувеличивать его формы.

Можно выделить три основных назначения драпировки в скульптуре. 1. Функциональное назначение одежды, то есть ее отношение к человеческому телу. 2. Характер ткани (шелк, шерсть, кожа). 3. Независимое от тела и структуры ткани орнаментально-декоративное или экспрессивное назначение одежды.

Функциональное назначение одежды находит наиболее яркое воплощение в греческой скульптуре (точно так же как проблему движения греческая скульптура решает прежде всего с функциональной точки зрения). Но происходит это не сразу. Для скульптуры эпохи архаики характерен конфликт между телом и одеждой, их несогласованность. В известной мере этот конфликт свойствен скульптуре Древнего Египта, Китая, раннего средневековья.

Здесь можно наблюдать две крайности в трактовке одежды. 1. Одежда так тесно прилегает к телу, что теряет всякую материальность, вещественность, обращается в тонкий, словно накрахмаленный, слой с произвольным узором складок. На этой стадии развития греческой скульптуры одежда самостоятельно не существует. II. Одежда охватывает тело как независимая, сплошная, тяжелая масса, застывшая в выпуклостях и углублениях складок. Здесь как бы вовсе нет тела.

Эти архаические схемы свойственны вообще ранним этапам в развитии стилей. Присмотримся, например, к статуям молодого Донателло, знаменующим стиль раннего Возрождения. Броня св. Георгия так плотно примыкает к телу, что обнажает его формы. Плащ св. Людовика образует целые рвы и холмы, совершенно игнорируя "крытое под ним тело.

Перелом к классическому стилю означает для трактовки одежды, что противоречие между одеждой и телом превращается в гармоническое взаимодействие -- одежда ритмом своих складок повторяет, сопровождает, подчеркивает, дополняет, а иногда несколько изменяет формы и движения тела. Это гармоническое воздействие достигает совершенства во второй половине V века.

Широкой, свободной трактовке одежды в греческой скульптуре очень помогал самый характер греческой одежды. Следует отметить, что греческая одежда очень сильно отличалась от позднейшей европейской (заимствованной, по-видимому, у скифов и галлов). Греческая одежда представляет собой не что иное, как четырехугольный или круглый кусок материи (шерсти или полотна), который получает форму только от задрапированного им тела. Таким образом, не покрой, а способ ношения, употребления определяет характер греческой одежды. Иначе говоря -- для того чтобы получить форму, греческой одежде нужно человеческое тело. Поэтому основные принципы греческой одежды почти не меняются -- меняются только ткань, высота пояса, способ драпировки, форма пряжки.

Совершенно иное соотношение между телом и одеждой мы наблюдаем в позднейшей европейской скульптуре. Европейская одежда (особенно начиная с эпохи Возрождения) как бы заранее приспособлена к человеческому телу, его имитирует. Прежде чем она надета, она уже имеет "фасон", должна "сидеть", независимо от употребления имеет форму. Именно эта независимость европейской одежды от тела сделала ее столь непопулярной у скульпторов; напротив, к античной одежде они охотно возвращаются, особенно когда хотят придать статуям возвышенный и монументальный характер.

Классический стиль в Греции выработал основной принцип драпировки, соответствующий контрасту опирающейся и свободной ног: длинные, прямые, вертикальные складки подчеркивают и вместе с тем скрывают опирающуюся ногу, свободная же нога моделирована сквозь одежды легкими динамическими складками. Затем греческий скульптор овладевает принципиальным различием между складками, тесно примыкающими к телу и падающими свободно или развевающимися по воздуху.

В середине V .века греческий скульптор ставит перед собой новую задачу -- просвечивание тела сквозь одежду во всех его изгибах.

Примером может служить статуя богини победы (Ники) Пэония, как бы спускающаяся с неба, причем бурный порыв ветра прибивает одежду к телу, тем самым обнажая его формы. Еще дальше в этом же направлении идет неизвестный автор рельефов, украшавших балюстраду храма Ники на афинском Акрополе: здесь тело просвечивает как бы сквозь две одежды -- вертикальные складки "рубашки и их пересекающие легкие, изогнутые складки плаща. Если греческая скульптура V века великолепно владеет функциональными свойствами драпировки, то ей еще чуждо чутье материальной структуры одежды. Одежда статуй V века -- это одежда вообще, без конкретных признаков той ткани, из которой она сделана. Эту новую проблему драпировки впервые выдвигает скульптура IV века, и притом в двояком смысле. Во-первых, мастера IV века дифференцируют складками и характером поверхности ткань одежды, стремясь различить шерсть и полотно, мягкость или жесткость ткани, ее блестящую или шероховатую поверхность (в статуе "Гермес с маленьким Дионисом" поучительно сравнить скомканную, тусклую поверхность плаща, брошенного на ствол, с гладкой, блестящей поверхностью обнаженного тела). Во-вторых, скульпторы IV века ставят своей целью передать не только особенности поверхности той или иной ткани, но и ее вес, ее тяжесть или легкость (особенно интересна в этом смысле статуя так называемой "Девушки из Анциума", изображающая, по-видимому, пророчицу и выполненная одним из учеников Лисиппа,-- ее одежда кое-как заткнута за пояс, падает тяжелыми складками, волочится по земле).

При всем богатстве и разнообразии драпировки в греческой скульптуре ей чужда эмоциональная или экспрессивная трактовка одежды. В греческой скульптуре может быть воплощен очень тесный контакт одежды с телом, но ей чужда связь одежды с душевным состоянием человека; одежда характеризует деятельность статуи, но не отражает ее настроений и переживаний. Это очень ясно чувствуется при переходе от античной скульптуры к средневековой. Без преувеличения можно сказать, что в готической скульптуре одежда часто является главным выразителем духовной экспрессии (сравним, например, статую Уты в Наумбургском соборе).

Что касается скульптуры итальянского Возрождения, то здесь по большей части господствует функциональная интерпретация одежды (в статуях Гиберти, Донателло, Верроккьо и других). Но в скульптуре

Северной Италии мы сталкиваемся с родственной готической скульптуре экспрессивной драпировкой, с той только разницей, что если в готической скульптуре одежда воплощает эмоциональные ситуации, то в североитальянской -- она стремится выразить драматическое событие. В качестве примера можно привести статуарную группу Никколо дель Арка "Оплакивание Христа", где экспрессия рыданий выражена не только в мимике и жестах, но и в жутких тенях, отбрасываемых фигурами, и особенно в бурных взлетах платков и плащей.

Скульптура эпохи барокко как бы стремится синтезировать эти две тенденции в трактовке одежды, воплощая в драпировке и эмоции, и действия статуи. В статуе св. Лонгина Бернини (поставленной в нише огромного столба, поддерживающего купол собора св. Петра) драпировка, несомненно, содействует эмоциональной динамике статуи, но достигается это ценой того, что одежда перестает служить телу, перестает интерпретировать его формы (как она делала в классической скульптуре), но и не скрывает тело (как в готической скульптуре). В скульптуре эпохи барокко движения тела и одежды развиваются как бы параллельно, вместе и отдельно, подобно скрипке я виолончели, то разделяясь, то сливаясь я тем самым повышая эмоциональную динамику до экстаза.

* *

*

До сих пор мы говорили почти исключительно об отдельных статуях и применительно к ним рассматривали технические и стилистические проблемы скульптуры.

Теперь нам предстоит коснуться другой, менее значительной по объему, но чрезвычайно важной области композиционной скульптуры, имеющей дело не с отдельной статуей, а со статуарной группой.

При всей сложности и трудности решения проблемы статуарной группы проблема эта, несомненно, является одной из самых увлекательных для скульптора. Об этом свидетельствуют мечты всех великих мастеров скульптуры (правда, по большей части не осуществленные) обобщить пути своего творческого развития в грандиозной многофигурной группе, в монументальном пластическом ансамбле. Вспомним Микеланджело и трагическую судьбу, которая была суждена его замыслу создать грандиозную гробницу папы Юлия

II, или Родена, всю жизнь занятого проектом колоссального монумента "Врата ада", который, однако, так и остался неосуществленным.

Но если скульптурная группа, с одной стороны, является наиболее лелеемым идеалом большинства ваятелей, то, с другой стороны, нет, пожалуй, никакой другой области скульптуры, которая на протяжении всего долгого развития искусства выдвинула бы так мал" вполне убедительных и бескомпромиссных произведений, как именно область статуарной группы.

Однако, прежде чем обратиться к краткому рассмотрению эволюции скульптурной группы, необходимо уточнить границы понятия, которое определяет для нас скульптурную группу в настоящем смысле слова. Здесь, прежде всего, следует выделить за пределы этого понятия все те многофигурные композиции, которые предназначены для украшения архитектуры (как, например, греческие фронтоны, готические порталы, алтари эпохи барокко и т. п.), так как во всех этих случаях скульптура играет подчиненную, вспомогательную роль, ее содержание и ее композиционные принципы определяются тектонически-декоративными, а не самостоятельными, чисто пластическими задачами. Из области чистой скульптурной группы выпадают, кроме того, отдельные статуи с атрибутами, а также двухфигурные скульптуры, в которых одна статуя полностью подчиняется другой и как бы превращается в ее атрибут ("Гермес с маленьким Дионисом" Праксителя, "Диана с оленем" Гужона из замка Ане).

Если мы с этих позиций быстро пробежим эволюцию скульптурной группы, то заметим, что каждая эпоха по-разному понимала идейную и пластическую задачи группы и стремилась внести в них элементы новой концепции, незнакомой предшествующей эпохе.

На ранних ступенях развития мирового искусства скульптурная группа представляет собой простую рядоположность нескольких статуй, механическое чередование двух или более фигур по кругу или по плоскости, пассивное, неподвижное сосуществование нескольких равноценных элементов. Иногда подобные статуи бывают прислонены к стене, к пилястру, поставлены в нишу. На память прежде всего приходят египетские статуи умерших, сидящие рядом, на одном постаменте, иногда они даже держатся за руки, но между ними нет ни пластического, ни психологического единства (их связывает только

религиозная символика, магическое назначение -- можно вынуть любую из них, изменятся только величина и количество интервалов между фигурами (Рахотеп и Нофрет). Подобные же группы мы встретим и в дальневосточной скульптуре, например в изображениях Будды с архатами и бодисатвами.

Собственно говоря, на этом этапе развития мы можем говорить только о предпосылках статуарной группы, только о первых попытках круглой скульптуры отделиться от тектонически-декоративного ансамбля. На этой стадии находится и греческая архаическая скульптура, и вершиной ее можно считать группу "Тираноубийц" -- первое пробуждение чувства коллектива и превращение религиозного символа в общественный монумент, в памятник почти революционного значения.

Чего же не хватает этим скульптурным комбинациям, для того чтобы признать в них полноценные статуарные группы? Прежде всего, человеческих отношений между фигурами, психического контакта, общего действия и общего переживания. Этой стадии скульптурная группа достигает в Греции в эпоху классического стиля и в Италии в эпоху раннего Возрождения, а во всей Европе в пору неоклассицизма.

В качестве примера возьмем группу Мирона "Афина и Марсий". Легенда рассказывает о том, как Афина изобрела флейту, но увидев на поверхности воды свое отражение с надувшимися щеками, в негодовании отбросила инструмент. Подкрался силен Марсий, чтобы схватить флейту, но Афина пригрозила ему проклятием и запретила прикасаться к флейте.

Нет сомнения, что Мирон богаче и органичней комбинирует свои статуи, чем египетский скульптор. Он связывает их и психологически -- единым мотивом флейты, единым действием и оптически -- контрастом и созвучием ритмических движений. И все же композиции Мирона чего-то не хватает, для того чтобы быть признанной подлинной статуарной группой. Я уже не говорю о том, что композиция Мирона развертывается на плоскости и ее смысл рас-крывае7ся только с одной точки зрения. К тому же статуи изолированы одна от другой, самостоятельны и замкнуты в себе, их можно переставлять и отодвигать друг от друга, даже помещать на отдельные постаменты, так что в конце концов они будут существовать независимо друг от друга. Не случайно мраморная копия "Марсия" (оригинал был отлит из бронзы) долгие

годы стояла в Латеранском музее как самостоятельная статуя, пока на основании изображений на монетах и рассказа Павсания не удалось установить, что "Марсий" представляет собой часть группы.

Еще более заметно эта присущая классике самостоятельность, изолированность элементов статуарной группы проявляется в композиции неоклассициста Антонио Кановы "Кулачные бойцы". Характерно, что в Ватиканском музее, в зале, посвященном работам Кановы, статуи бойцов помещены далеко друг от друга и притом так, что их разделяет статуя Персея, которая не имеет к ним ни малейшего отношения. Однако пластическое единство группы не чувствуется и тогда, если статуи бойцов приближены друг к другу, так как им не хватает пространства и воздуха для движения, так сказать, настоящего разбега для скрытой в них энергии.

Очевидно, помимо психологической связи между фигурами, помимо общего действия необходимо наличие еще одного элемента, для того чтобы статуарная группа приобрела полное единство.

Чтобы яснее представить себе сущность этого важного элемента, обратимся к одной из наиболее знаменитых многофигурных групп поздней античности -- к так называемому "Фарнезскому быку" скульпторов Аполлония и Тавриска. Сюжет группы заимствован из трагедии Эврипида "Антиопа". Авторы группы избирают тот драматический момент, когда сыновья дочери Зевса Антиопы привязывают к рогам бешеного быка Дирку, чтобы отомстить за мучения своей матери, которые та испытала, работая служанкой у Дирки.

Если рассматривать "Фарнезского быка" с самой выгодной точка зрения (спереди), то можно, пожалуй, говорить о некотором равновесии общего силуэта группы; но и с этой позиции бросается в глаз", как раздроблено единство группы многочисленными пересечениями форм и обилием дыр, прерывающих пластическую компактность группы. Но достаточно только немного отклониться от главной точки зрения, как мнимое равновесие композиции превращается в полный хаос, причем появляются новые фигуры, которых раньше не было видно (например, Антиопа), и, напротив, те, которые раньше играли главную роль, исчезают.

Тот же недостаток -- раздробленность пластической массы и связанное с этим отсутствие единой, целенаправленной энергии --

присущ всем позднеантичным группам (в частности, "Лаокоону").

В эпоху средних веков свободно стоящая статуарная группа вообще уходит на второй план, уступая свое место скульптуре, подчиненной архитектурному ансамблю, выполняющей в первую очередь декоративные функции.

Только в эпоху Возрождения, в эпоху борьбы за свободу человеческой личности, возникает стремление к освобождению скульптура от декоративных функций, к самостоятельной статуе и самостоятельной скульптурной группе. Правда, итальянская скульптура кватроченто продолжает в области статуарной группы оставаться почти на стадии поздней античности, отличаясь, быть может, только большим индивидуализмом чувства и характера ("Юдифь" Донателло, "Встреча Марии и Елизаветы" Андреа делла Роббиа и др.).

Крупнейший вклад в решение проблемы статуарной группы вносит Микеланджело. По ряду его групповых композиций можно проследить, как последовательно великий мастер добивается того художественного эффекта, которого не хватало античной и ренессансной группам -- сочетания психологического и пластического единства.

Римская "Пьета" -- одно из ранних произведений Микеланджело - построена еще на классических началах: она предназначена для ниши, для рассмотрения с одной точки зрения, она полна гармонического равновесия. Но уже здесь Микеланджело уходит от принципов, которые лежат в основе скульптурной группы в античном искусстве и в искусстве раннего Возрождеия: группа Микеланджело гораздо компактнее античной статуарной группы, благодаря широко задрапированным коленям Марии две фигуры физически и эмоционально как бы сливаются в одно пластическое тело. Вместе с тем в римской "Пьета" Микеланджело еще не достиг вершины своих поисков: группа лишена динамики, физическое напряжение еще не перерастает в духовное переживание; кроме того, группа лишена пластической всесторонности

В некоторых отношениях следующий шаг в развитии статуарной группы Микеланджело делает в группе так называемой "Победы". Группа требует обхода, с каждой новой точки зрения она обнаруживает новые пластические богатства; две фигуры объединены одним непрерывным вращением спирали; группа полна динамики, и вместе с тем ни один элемент композиции не выходит за пределы сплошной,

замкнутой каменной глыбы. Но это богатство контрастов и их изумительное пластическое единство куплены дорогой ценой -- отсутствием внутренней силы, идейной значительности, духовной экспрессии. Поэтому исследователи до сих пор ломают голову, пытаясь определить смысл группы: чья это победа -- то ли тирании Алессандро Медичи над поверженной в прах Флоренцией, то ли любви над старостью. Не удивительно, что в этой группе нет героической мощи, привлекательности подвига, подлинной человечности -- ведь она была создана в конце 20-х годов, в годы наибольшего унижения Италии и глубокого перелома в мировоззрении мастера.

Проблема статуарной группы становится основной для творчества позднего Микеланджело-скульптора.

Одним из высших достижений в области статуарной группы как самого Микеланджело, так и всей европейской скульптуры можно считать "Положение во гроб" во флорентийском соборе *. Именно в этом произведении Микеланджело проявляется с наибольшей яркостью его стремление к максимальному пластическому единству группы, но на почве глубокой духовной выразительности. При всем пластическом богатстве и многосторонности группа замкнута в суровые, компактные границы каменной глыбы; все движения фигур объединены стремлением охватить, поддержать бессильное тело Христа; сбившийся клубок тел выражает безысходное отчаяние, крушение всех надежд.

Вместе с тем для того, чтобы достигнуть наивысшей пластической концентрации и связанной с ней глубины трагической экспрессии, Микеланджело применяет ряд новых, не знакомых предшествующему искусству приемов. Один из них -- умалчивание: в осуществленной Микеланджело композиции нет места ни для ног Марии, ни для левой ноги Христа -- тем убедительнее кажется нам бессилие тела Христа, тем выразительнее звучит "монолог" его правой ноги. А для того чтобы еще сильней выдвинуть этот главный мотив, основной стержень группы, Микеланджело применяет другой прием: несколько искажает реальные масштабы и пропорции фигур, увеличивая их от краев к центру и снизу вверх. Уменьшая женские фигуры, мастер превращает их в пассивные, почти бестелесные опоры для тела Христа, увеличивая голову Иосифа Аримафейского, он усиливает давление книзу, подчеркивает тяжесть отчаяния.

Скульптура XVII и XVIII веков прибавила, пожалуй, только одно

новое качество к многообразным задачам и приемам статуарной группы -живописность. Ярким примером может служить группа Бернини "Аполлон и Дафна". Эту группу хочется назвать живописной прежде всего потому, что она рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения как картина и потому, далее, что обработка мрамора кажется столь мягкой, как будто художник орудует не резцом, а кистью, и потому, что замысел группы рассчитан на восприятие не только нежнейших переходов света и тени на человеческом теле, но и окружающего фигуры воздушного пространства. Все эти моменты позволяют говорить о "пейзажном" характере группы Бернини -- она не только включает в изображение "пейзажные" элементы, но и рассчитана на расположение в пейзаже. Так Бернини открывает пейзажного, парковую эру скульптурной группы. Но обогащенная новыми приемами и задачами, скульптурная группа эпохи барокко теряет ряд важнейших качеств, которыми она обладала раньше: компактность, пластическое единство и духовную выразительность.

Некоторое возрождение скульптурной группы на новой основе возникает после французской революции. Во-первых, статуарная группа становится одной из наиболее эффективных форм общественно-политического памятника. Во-вторых, наряду с особенно популярной до сих пор темой конфликта или диалога в статуарной группе все чаще появляется теперь тема массового единения людей. Наконец, вырабатывается новый прием расположения скульптурной группы - развертывание ее на широком фоне архитектурной плоскости в виде полурельефа, полусвободной пластической композиции (в качестве примеров можно напомнить "Марсельезу" Рюда или "Танец" Карпо).

Однако наряду с открытием новых положительных перспектив для скульптурной композиции (в частности, коллективного действия или переживания) этот прием заключал в себе и опасные возможности -- между прочим потерю скульптурной группой пластической самостоятельности и превращения ее в декоративный или символический придаток к архитектуре.

Естественно, что это подчиненное положение скульптурной группы вызывало у скульпторов внутренний протест и стремление вновь добиваться самостоятельности

---

* Хотя сам мастер не был удовлетворен какими-то деталями

группы, так как в порыве гнева разбил ее несколькими ударами молотка (позднее группа была вновь собрана учеником Микеланджело Кальканьи).

многофигурных композиций. Но прежнее пластическое единство группы оказывается утраченным, так как утрачена сама идея единства коллектива в буржуазном обществе.

Эта утрата самостоятельности скульптурной группы и ее пластического единства особенно усиливается к концу XIX века. Во всем своеобразии ее можно наблюдать в творчестве Родена. С одной стороны, мы встречаем у Родена декоративно-символическое решение в группе "Три тени" из нереализованного памятника "Врата ада", где группу образует одна и та же фигура Адама, трижды повторенная в различных поворотах вокруг своей оси. С другой стороны, Роден создает самостоятельную скульптурную группу -- "Граждане Кале", где при огромной психологической выразительности отдельных фигур общая композиция группы случайна, некоординированна, лишена пластического единства. Эта группа не имеет такой точки зрения, откуда можно было бы одним взглядом охватить все шесть фигур.

Эта пластическая некоординировавность группы Родена сказалась и в вопросе об ее постановке. Характерно, что сам Роден предложил два совершенно противоположных решения. Одна идея постановки -- на середине площади, без постамента, таким образом, что скульптурные фигуры как бы теряются среди толпы живых людей. Другой замысел -- постановка группы на вершине скалы или башни, где драматическое воздействие отдельных фигур будет полностью утрачено.

Чем дальше, тем больший упадок переживает скульптурная группа. Обособление отдельных элементов группы, уход скульпторов в символику, фантастику, в пейзаж можно наблюдать в связанных со скульптурными группами бассейнах бельгийского скульптора Минне и шведского скульптора Миллеса. Недаром крупнейший западноевропейский скульптор эпохи Аристид Майоль стремился избегать встречи с проблемами статуарной группы и ограничивать свои композиции одной статуей.

И опять, как в конце XVIII -- начале XIX века, новое возрождение скульптурной группы связано с революцией. Великая Октябрьская социалистическая революция вновь открывает для скульптуры тему дружбы, коллективного единения, духовного родства, ту тему, которая

всегда давала статуарной группе наилучшие возможности для многообразных пластических решений.

Напомню яркий пример из области советской статуарной группы, который свидетельствует и о глубоком понимании художником темы и о многосторонности ее пластических решений.

Прежде всего это -- группа В. И. Мухиной "Рабочий и колхозница", которая воплощает идею союза рабочего класса и крестьянства, идею социализма. По композиции группа Мухиной несколько напоминает группу "Тираноубийц" из периода поздней греческой архаики. Но то, что там -простой шаг вперед двух параллельно идущих фигур, то здесь -- мощный порыв, радостный и неукротимый в своем стремительном движении вперед и вверх. Если там фигуры связывает только этот параллельный шаг, то здесь они объединены как бы в одно пластическое целое и тесным прикосновением друг к другу, и общим ритмом движения, слившегося в одной, несущей их вперед диагонали. В группе Мухиной пластическое единство неотделимо сопряжено с духовным объединением.

Наиболее сильного воздействия статуарная группа достигала тогда, когда скульптору удавалось слить несколько фигур как бы в одно пластическое целое и замкнуть его в едином напряжении воли и чувств.

Особых разъяснений требует проблема света в скульптуре.

Свет в скульптуре не имеет такого господствующего значения, как в живописи. Живописец свет изображает и преображает; свет в живописи -активный элемент формы, одновременно и средство художественного воздействия, и в известной мере цель художника. В скульптуре свет играет роль пассивного, хотя и неизбежного условия воздействия пластической формы. Скульптор считается с реальным светом, использует его, регулирует пластическую форму в соответствии с требованиями освещения, но самый свет он не изображает, не создает, не оформляет и не преобразует. В этом смысле можно провести более тесные аналогии между скульптурой и архитектурой: и там и здесь свет воздействует не столько на самую форму (пластическую или тектоническую), сколько на то впечатление, которое глаз получает от формы. Оставаясь неизменным в своем осязательном объеме, предмет скульптуры или архитектуры может нам казаться то ясным, то неопределенным, то округлым, то угловатым, в зависимости от характера освещения.

Вместе с тем необходимо иметь в виду, что о свете в скульптуре можно говорить в двояком смысле. Во-первых, взаимоотношение между светом и пластической формой определяет обработку поверхности. Во-вторых, при постановке скульптуры художник должен считаться с определенным источником света.

О взаимоотношении света и поверхности скульптуры мы уже говорили, знакомясь с материалом скульптуры. Различные материалы различно реагируют на воздействие света. Материалы с грубой, шероховатой, непрозрачной поверхностью (дерево, отчасти бронза и известняк) требуют прямого света, который придает формам ясный, простой, определенный характер. Для мрамора, всасывающего свет, характерен прозрачный свет, словно освещающий форму изнутри. Главный эффект скульптур Праксителя и Родена основан на контрасте прямого и прозрачного света. При обработке гладко шлифованных и глазурованных материалов скульптор имеет дело с рефлекторным светом. Бронзе наряду с прямым светом присущ рефлекторный свет, дающий яркие блики на полированной поверхности. Наиболее же сильных эффектов рефлекторный свет достигает в фарфоре с его блестящей поверхностью.

Не все эпохи и не все скульпторы придавали одинаковое значение и одинаковое истолкование проблеме света. Так, например, Родена очень занимало взаимодействие света и формы; напротив, Микеланджело был к нему равнодушен. Для египетского скульптора свет -- средство выделения естественных свойств твердых, темных материалов. Напротив, Пракситель, Бернини, Карпо стремились использовать свет, чтобы заставить зрителя забыть о материале, отдаться иллюзии изображенной материи, превращению мрамора в мягкое обнаженное тело или в кружева, или в облако.

Таким образом, можно говорить о двух противоположных принципах использования света в скульптуре. Один из них заключается в том, что отношения света и тени используются для лепки, моделировки пластической формы, для облегчения ясного восприятия. Другой принцип -- когда контрасты света и тени служат, так сказать, для затруднения пластического восприятия, для создания таких эффектов, которые противоречат данным осязания.

Не следует думать, что только ясное, моделирующее освещение способно создавать положительные ценности в скульптуре. Оно

свойственно в основном архаическим и классическим периодам в истории скульптуры (греческой скульптуре до середины V века, романскому стилю, скульптуре итальянского Возрождения); оно больше соответствует южным, чем северным природным условиям (поэтому многие греческие статуи, задуманные в ясном, ярком южном свете, теряют пластическую выразительность в бледном освещении северных музеев). Но в истории скульптуры есть и другие эпохи, с противоположной тенденцией -- со стремлением к конфликту между светом и телесными формами, к самоценным эффектам света, которые рождаются как бы наперекор требованиям пластической лепки (скульптура эпохи эллинизма, поздней готики, Бернини, Родена). Конфликт между светом и осязательным восприятием, иначе говоря "живописный" принцип, в скульптуре может быть вполне закономерным средством скульптора, но при одном условии -- если скульптор использует воздействие света, но не стремится к изображению света (как делают, например, Медардо Россо или Архипенко).

Значение источника света, его количества и направления. Для скульптора очень важно знать место постановки статуи и условия, в которых она будет стоять. Известно, например, что Микеланджело сделал важные изменения в статуе Давида после того, как ее установили на площади Синьории. Его статуарная группа "Пьета" была специально рассчитана на освещение справа. Особенно точный расчет освещения проведен Микеланджело в капелле Медичи, где мастер стремился согласовать освещение с идейным и психологическим замыслом ансамбля; в тени оказываются лица Ночи, Мадонны и Мыслителя, то есть тех образов, которые символизируют трагическую судьбу Флоренции и рода Медичи. Здесь, таким образом, впервые в истории скульптуры не только отдельные статуи, но и весь сложный, многофигурный ансамбль задуман в связи с окружающим пространством, в зависимости от источника света.

В целом можно утверждать, что выбор источника света для скульптуры и угла его падения определяют те же принципы, которые действительны и при обработке поверхности скульптуры. Мастера чистого пластического стиля обычно избирают ровный, концентрированный свет из одного источника, по большей части находящегося сбоку (так как такой свет подчеркивает лепку формы).

Напротив, мастера живописного "импрессионистического" стиля в скульптуре предпочитают рассеянный свет, падающий из разных источников -- спереди, сверху или сзади (Бернини, Роден, скульптура поздней готики и позднего барокко, японская скульптура). Некоторые эпохи в истории скульптуры охотно пользуются цветным освещением. Вспомним готический цветной витраж или статуарную группу Бернини "Экстаз святой Терезы". Эта группа помещена в глубокой нише и непонятным образом ярко освещена -- на самом деле свет на группу падает из помещенного в потолке ниши невидимого для зрителя желтого стекла. Здесь свет не столько выполняет пластическую функцию, сколько является носителем настроения.

Следует еще раз подчеркнуть значение материала при выборе освещения скульптуры. Для мрамора выгодней одностороннее освещение, концентрированный свет, ясно выделяющий внутренние формы статуи. Иначе говоря, мрамор выигрывает во внутреннем пространстве. Напротив, на вольном воздухе, на площади, при рассеянном свете тонкие нюансы мрамора теряют выразительность. Здесь выгодней бронзовая статуя с ее ясно выделенным силуэтом и резкими бликами света.

* *

*

До сих пор мы говорили о свободной скульптуре, независимой от декоративных и тектонических функций. В действительности же лишь меньшая часть скульптур имеет самоценное значение. Большая же часть скульптур связана с окружением, истолковывает или украшает архитектуру или активно участвует в жизни окружающего пространства и поэтому может быть условно названа декоративной скульптурой.

Скульптура -- трехмерное, кубическое искусство -- по своей природе как бы требует, чтобы статую обходили кругом, рассматривали с разных точек зрения. Эту всесторонность скульптуры поощряют и некоторые пластические техники, например все виды лепки (глина, воск), прибавления материала, ощупывания формы кругом.

Эпохами тяготения художников к круглой, всесторонней статуе являются конец IV -- начало III века, в Древней Греции и вторая половина XVI века в Западной Европе (скульптура XIX века не имеет господствующей тенденции). Очень характерны в этом смысле рассуждения, высказанные Бенвенуто Челлини в его "Трактате о

скульптуре": по его словам, "скульптура по меньшей мере в восемь раз превосходит живопись, так как она располагает не одной, а многими точками зрения и все они должны быть одинаково ценными и выразительными". Но если мы внимательней присмотримся к эволюции скульптуры, то увидим, что эпохи круглой, всесторонней статуи представляют собой, скорее, исключение из правил и что гораздо чаще и продолжительней эпохи, когда преобладают противоположные тенденции -- к скульптуре односторонней, к рельефу, к единой точке зрения на статую, к синтезу скульптуры и архитектуры (Египет, греческая архаика и ранняя классика, средние века, господствующие направления в скульптуре Ренессанса и барокко). Для односторонней, рельефной концепции скульптуры благоприятна техника обработки камня, которую применяли Микеланджело и Гильдебранд.

Борьба этих двух тенденций проходит сквозь всю историю скульптуры и ярко отражается во взаимоотношениях между памятником и площадью, между скульптурой и окружающей архитектурой.

В Древнем Египте круглые статуи скорее исключение, чем правило, так как скульптура еще не отделилась от окружения, не преодолела косности материи; она еще срослась или с архитектурой, или с первобытной природой. Египетская статуя всегда ищет опоры сзади, прислоняется или к стене, или к пилястру. Но это -- еще не органическое сотрудничество архитектуры и скульптуры, как в более поздние эпохи. Статуи не служат архитектуре, тектонически с ней не связаны, не участвуют в ее конструкции. Это куски сырой материи, которые начинают принимать образ человека. Скульптура в Египте как бы еще не проснулась к сознательной, органической жизни.

Об этом свидетельствуют масштабы и пропорции египетских статуй (например, масштаб сидящих статуй, украшающих фасад храма в Абу-Симбеле, столь огромен, что он не находится ни в какой связи с пропорциями дверей храма; по масштабу статуи принадлежат не фасаду, а окружающему безграничному пространству). Даже в тех случаях, когда египетские статуи рискуют отделиться от архитектуры, от стены, они по большей части отваживаются это делать не поодиночке, индивидуально, но объединенные в безличные ряды, они как бы магически прикреплены к пилястру или невидимой стене (аллея сфинксов в Карнаке).

Греческая скульптура сохраняет тесную связь с архитектурой, но

вместе с тем вступает с ней в более свободные, декоративные или тектонические отношения. Греческая статуя стремится не удаляться слишком далеко от архитектуры, она ищет себе прочных, спокойных фонов. Раскопки в Приене, Пергаме и других античных городах свидетельствуют о том, что греки избегали ставить памятники в середине площади. Обычно статуи помещали по краям площади или священной дороги, на фоне здания или между колоннами -- таким образом, греческая статуя обычно не была доступна обходу и всестороннему обзору. Поэтому можно утверждать, что в Древней Греции преобладала рельефная концепция скульптуры. Вместе с тем следует подчеркнуть, что греческая скульптура отнюдь не была полностью подчинена архитектуре. Взаимоотношения между ними можно, скорее, назвать координацией, гармоническим сосуществованием двух родственных искусств.

В Греции охотно доверяли статуям роль тектонических элементов (египетская скульптура еще не выполняла таких функций): мужски или женские фигуры, называемые атлантами или кариатидами, заменяли колонны или столбы и выполняли функции несущих тяжесть опор. Этот мотив получил в дальнейшем широчайшее применение. Но ни одна эпоха не достигала такой гармонии в разрешении проблемы тектонической скульптуры, как греческое искусство, дававшее в своих атлантах и кариатидах идеальное воплощение человеческой воли и возвышенного этоса: ни в позе кариатид, ни в их мимике не чувствуется физического напряжения или духовного страдания -- они несут на голове тяжесть антаблемента с такой легкостью, с какой афинские девушки носили на головах сосуды.

В средние века кариатида-колонна превращается в консоль или кронштейн -- маску, тектоническая функция опоры оборачивается духовными страданиями рабства и унижения; тело же становится маленьким, съежившимся; все внимание скульптора устремлено на переживание, выразительную мимику лица.

В эпоху барокко гармоническое сотрудничество скульптуры и архитектуры нарушается физическим усилием, мучительным напряжением, которое искажает и сгибает мощные тела атлантов (атланты Пюже при входе в ратушу Тулона).

Координация архитектура и скульптуры в греческом искусстве проявляется и в типичном для Греции декоративном применении

скульптуры. В греческом храме существует целый ряд свободных полей, которые не вовлечены в борьбу несущих и опирающихся частей: это, во-первых, так называемые метопы, то есть пролеты между балками, концы которых замаскированы триглифами: во-вторых, треугольные пустые пространства между главным карнизом и двумя скатами крыши -- так называемые фронтоны, или тимпаны. Метопы украшаются рельефами, фронтоны -- статуарными группами. Здесь достигнуто замечательное равновесие тектонических и пластических сил: архитектура дает скульптуре обрамление, идеальную арену деятельности, само же здание обогащается органической динамикой скульптуры.

Это равновесие, гармоническая координация искусств у греков особенно бросается в глаза по сравнению с индийским и готическим искусством, где господствует полная зависимость, подчиненность одного искусства другому.

Индийская скульптура вообще почти не знает свободного монумента, самостоятельной статуи. Назначение индийской скульптуры -- украшать архитектуру. Но делается это в огромном преизобилии: декоративных статуй так много, их движения и эмоции так динамичны, что они полностью подчиняют себе здание, подавляют его своим шумным потоком. Органическая сила индийской скульптуры так велика, что в конце концов все здание превращается в живое, многоголовое существо.

Если в Индии скульптура подчиняет себе архитектуру, то в эпоху готики мы видим обратную субординацию -- архитектура подчиняет скульптуру. Готика избегает свободно стоящих статуй -- без опоры архитектуры готическая статуя бессильна. Этим же объясняется, что почти все готические памятники имеют чисто архитектурную форму, как бы в миниатюре имитирующую формы и конструкцию монументальной архитектуры. Характерно также принципиальное отличие между греческой и готической декоративной скульптурой; греческая статуя ищет опоры или в нейтральной плоскости стены, или в пролете; готическая статуя тяготеет к углу здания, ищет опоры в грани, выступе, столбе, она втянута в динамику вертикальных линий. Скульптурные украшения готического собора почти так же преизобильны, как декоративная скульптура индийского храма, но в готическом соборе скульптура полностью подчиняется требованиям

тектоники, тянется вместе со столбами и фиалами, изгибается и гнется вместе с арками портала.

Скульптуру эпохи Возрождения характеризует борьба двух противоположных тенденций. С одной стороны, в это время возрождается рельефное восприятие скульптуры (с одной точки зрения), свойственное античности. С другой стороны, именно в эпоху Возрождения памятник начинает отделяться от стены, становится независимым от архитектуры, устремляется на середину площади. Основные этапы эволюции таковы: конная статуя Гаттамелаты уже отделилась от стены церкви, но движется параллельно фасаду; конная статуя Коллеони стоит перпендикулярно к фасаду, статую Марка Аврелия Микеланджело помещает в центре Капитолийской площади.

С этого момента рельефное восприятие скульптуры с одной точки зрения все чаще уступает место всесторонней скульптуре. Статуя отрывается от архитектуры и стремится слиться с окружающей жизнью. В эпоху барокко это слияние декоративного монумента с окружением выступает особенно ярко. Характерно, однако, для эпохи барокко, что в это время избегают помещать отдельные статуи в середине площади и обычно украшают площадь или обелиском, или фонтаном -- таким образом сохраняется тектоника площади и одновременно получает удовлетворение потребность эпохи в живописной динамике водной стихии.

Вместе с тем стиль барокко представляет собой расцвет и завершение того процесса в истории декоративной скульптуры, который начинается еще в эпоху поздней готики. В эпоху античности и в средние века декоративная скульптура была сосредоточена главным образом на наружных стенах архитектуры и в наружном пространстве. В эпоху поздней готики и особенно раннего Возрождения основной центр скульптурной декорации переносится во внутрь здания, в интерьер -- вспомним алтари, кафедры, кивории готических соборов; гробницы, эпитафии, скульптурные медальоны итальянского Ренессанса.

Здесь очень поучительна эволюция декоративных принципов в скульптуре, начиная от раннего Ренессанса к барокко. Одним из постоянных монументов итальянского церковного интерьера является гробница. В эпоху раннего Возрождения она или находится в плоской нише, или прислонена к стене, от нее неотделима и участвует в жизни архитектуры своей ясной линейной тектоникой. Постепенно ниша

становится все глубже, статуи -- круглей, связь гробницы со стеной ослабевает. В гробницах эпохи барокко (например, у Бернини) саркофаг с аллегорическими фигурами находится уже перед стеной, умерший (который лежал на саркофаге) теперь от саркофага отделился и сидит в нише. В эпоху позднего барокко декоративная скульптура достигает полной свободы: статуи заполняют все пространство церкви, садятся на выступы карнизов, взлетают до купола.

Если в эпоху Возрождения декоративная скульптура служила украшением стены, то в эпоху барокко она делается украшением пространства.

Краткий, далеко не полный обзор принципов декоративной скульптуры показал нам важное значение рельефного восприятия скульптуры. Можно даже утверждать, что в истории искусства преобладают эпохи, когда круглая скульптура стремится превратиться в рельеф. Теперь пришло время ответить на вопросы -- что такое рельеф, каково его происхождение, его принципы, его виды.

* *

*

В рельефе различают два основных вида по степени его выпуклости -плоский (или низкий), или барельеф, и высокий, или горельеф. Разумеется, эти два вида допускают всевозможные вариации. Понятия "высокий" -- "плоский" надо понимать относительно: разница между ними определяется отношением между выпуклостью рельефа и протяженностью занимаемой им плоскости. Рельеф вышиной в четыре сантиметра на широкой плоскости покажется плоским, на маленькой плоскости -- высоким. При этом выпуклость рельефа часто зависит не только от специальных намерений художника, но и от материала, техники, освещения. Растяжимость металла позволяет делать очень выпуклый рельеф. Мрамор не допускает очень глубоких прорывов и взрыхлений, поэтому природе мрамора более соответствует плоский рельеф. Плоский рельеф рассчитан на рассмотрение с близкого расстояния, высокий -- на рассмотрение издали. Высокому рельефу выгоден прямой, сильный свет (фриз Пергамского алтаря), плоский выигрывает в мягком, заглушенном свете (фриз Парфенона, расположенный под навесом колоннады).

Как возник рельеф? Наиболее распространенная теория выводит его из рисунка, из контурной линии, врезанной в поверхность стены.

Такой вывод напрашивается при изучении памятников Древнего Египта. Действительно, древнейшие изображения иероглифов технически подобны контурному рисунку, гравированному на поверхности стены. Следующая ступень развития -- когда внутренняя сторона контура начинает закругляться и появляется первый зародыш моделировки. Именно так возникает своеобразный вид рельефа, известный только в Древнем Египте, -- так называемый углубленный рельеф (en creux). Его особенность заключается в том, что, хотя он может быть выпуклым, он все-таки остается контурным, существует не перед стеной, а на стене или даже, еще правильней, в стене (следует отметить, что в углубленном рельефе не фигура бросает тень на фон, а фон -- на фигуру рельефа).

Однако параллельно в египетском рельефе происходит и другой процесс развития -- наряду с углубленным рельефом вырабатывается и техника выпуклого рельефа (причем опять-таки одновременно и в изобразительном искусстве, и в письменности): слой камня вокруг контура фигуры снимается, и фигура начинает выделяться на фоне стены в виде плоского силуэта. В дальнейшем развитии снимаемый слой становится все глубже, а фигура все более выпуклой; тогда перед скульптором возникает новая проблема -- снятие нескольких слоев или нескольких планов, иначе говоря, проблема третьего измерения.

Вместе с тем в течение всей своей тысячелетней истории египетский рельеф сохраняет примитивную форму, связанную с традициями контурного рисунка. Даже перейдя на выпуклый рельеф, египетские скульпторы придерживаются очень плоской моделировки (чаще всего высота египетского рельефа не превышает двух миллиметров).

Другая особенность египетского рельефа заключается в том, что он не имеет рамы, у него нет точных границ, определенного места на стене. В Ассирии рельеф чаще всего помещается в нижней части стены, в Греции -обычно наверху (метопы, фриз). Египетский же рельеф может находиться всюду, украшать стену рядами (один над другим), двигаться в сторону и вниз, со стены переходить на колонну и опоясывать ее снизу доверху.

Из предпосылок контурного рисунка возникает и китайский рельеф. Ярким доказательством этого положения могут служить изображения, гравированные на могильных каменных плитах (первых

веков нашей эры) и выполненные своеобразной техникой -- путем выделения полированных темных силуэтов на взрыхленном светлом фоне. В связи с этим мы можем говорить о трех разновидностях рельефа -- египетском линейном рельефе, греческом пластическом рельефе и китайском красочном, или тональном, рельефе.

Несколько иной генезис, иной путь развития рельефа находим в греческом искусстве. В Египте происхождение рельефа тесно связано с письменами, с линией; на всем пути своего развития египетский рельеф остается плоским, графическим барельефом. Напротив, греческий рельеф почти с самого начала стремится к пластическому, высокому горельефу. Можно предположить, что греческий рельеф возник из двух источников -- из контурного, силуэтного рисунка и из круглой статуи. В течение всего архаического периода происходит как бы сближение этих двух крайностей, пока наконец на рубеже архаического и классического периодов не образуется их гармоническое слияние.

Греческая легенда объясняет возникновение рельефа следующим образом. Дочь коринфского горшечника Бутада у очага провожает своего жениха на войну. Его фигура, освещенная очагом, бросает тень на стену. Девушка очертила ее углем, отец заполнил силуэт глиной, обжег, и таким образом получился первый рельеф. Древнейшие памятники греческого рельефа выполнены в технике легендарного силуэтного стиля Бутада (только по глиняным моделям отлиты в бронзе плоские силуэты).

Плоский рельеф (возникший из силуэта) в архаической скульптуре применяли главным образом для украшения надгробных стел *. Сохранились стелы с неоконченными рельефами, по которым можно проследить последовательный процесс работы скульптора. Сначала художник процарапывает контур рельефа, потом врезывает его глубже, выделяет силуэт, наконец, снимает фон настолько, насколько это нужно для закругления рельефа. Так вырабатывается основной принцип греческого рельефа: все наиболее выпуклые части рельефа находятся по возможности на первоначальной поверхности каменной плиты. Отсюда -удивительное декоративное единство греческого рельефа.

Наряду с эволюцией барельефа в греческой архаической скульптуре можно наблюдать другой, противоположный путь развития рельефа. Его первоисточник -- не плоский силуэт, а трехмерная круглая статуя. Этот путь развития тоже подсказан своеобразными

декоративными условиями, определяемыми греческой архитектурой, -- ритмическим чередованием триглифов и метоп. Здесь плоский рельеф явно не годился, так как метопы, во-первых, представляют собой довольно глубокие ящики, а во-вторых, расположены очень высоко, и, следовательно, рельефы, помещенные в них, нуждаются в более глубоких тенях и более выпуклой моделировке.

Процесс превращения круглой статуи в рельеф происходит в архаическом греческом искусстве на основе своеобразного компромисса, который особенно наглядно можно наблюдать в метопах храма в Селинунте, изображающих подвиги Геракла и Персея. На одной метопе изображена колесница, запряженная четверкой лошадей, причем, в отличие от барельефа, где движение всегда идет мимо зрителя, здесь четверка движется прямо на зрителя. Но так как глубина ящика недостаточна для того, чтобы вместить все тело лошади, то художник довольствуется передней половиной тела лошади, которую он приставляет прямо r задней стенке метопы. На другом рельефе, изображающем борьбу Геракла с кекропами, фигуры, как круглые статуи, отделились от фона, но их объемы сильно сплющены спереди, и к тому же если их торсы и головы изображены в фас, то ноги обращены в профиль к зрителю.

Таким образом, можно утверждать, что развитие греческого рельефа идет как бы с двух концов -- со стороны плоского силуэта и со стороны круглой статуи, причем эти две крайности окончательно сходятся вместе на рубеже архаического и классического периодов.

Два крупнейших "изобретения" содействуют формированию классического стиля в рельефе. Одно из них это изображение человеческой фигуры в три четверти поворота -- прием, ранее неизвестный ни египетским, ни греческим скульпторам и как бы объединяющий контраст профиля и фаса. Второе изобретение, которое сами греки приписывали живописцу Кимону из Клеон, -это ракурс, или оптическое, сокращение предмета в пространстве. Оба приема принадлежат к величайшим достижениям в истории изобразительного искусства,

---

* Стела -- продолговатая каменная плита, сужающаяся кверху и заканчивающаяся волютой или пальметкой; на ней обычно изображен умерший.

знаменуя собой решающий шаг в завоевании объема и пространства в изображении на плоскости и содействуя как формированию высокого" рельефа (горельефа), так и развитию живописи (отметим уже здесь, что изобретение ракурса, несомненно, способствовало замене черно-фигурной вазовой живописи более прогрессивной -- краснофигурной).

Классический рельеф занимает в известной мере промежуточное" положение между скульптурой и живописью. По материалам и технике, по значению для него осязательного восприятия рельеф принадлежит скульптуре. Вместе с тем он имеет родство с живописью", поскольку связан с плоскостью, со стеной, склонен к рассказу, к многофигурной композиции, к развертыванию движения мимо зрителя" Однако было бы ошибкой считать рельеф некоей комбинацией, смесью скульптурных и живописных элементов: рельеф не есть ни наполовину срезанная скульптура, ни живопись, превращенная в реальные тела. Рельеф представляет собой совершенно самостоятельное искусство со своими принципами и своей, в высокой степени своеобразной концепцией пространства.

Для того чтобы ясно представить себе своеобразие рельефа, надо посмотреть на рельеф сбоку. Тогда становится видно, что рельеф -- это не обычный скульптурный объем и не живописная плоскость, а перевоплощенный, деформированный, сплющенный объем, одновременно и реальность и мнимость, некая воображаемая арена действия, зажатая между двумя плоскостями. Именно отношением к этим двум основным плоскостям и отличаются главные виды, типы и стили рельефа.

Один тип рельефа может быть назван строгим, или классическим. Он был создан и получил широкое распространение в Древней Греции, и к нему охотно возвращаются в период, когда

художники культивируют контур, силуэт и в борьбе со всякими элементами живописности стремятся к чистой пластической форме (все эпохи так называемых классицизмов). Главным теоретиком и пропагандистом этого типа рельефа является скульптор рубежа XIX -- XX веков Гильдебранд.

Для классического рельефа характерно, что он изображает обыкновенно только человека (изредка немногие предметы, активно участвующие в действии) и стремится соблюдать чистоту и

неприкосновенность передней и задней плоскостей. Задняя плоскость является в таком рельефе абстрактным фоном, который, так сказать, не участвует в изображении и представляет собой гладкую свободную плоскость. Передняя же, мнимая плоскость рельефа подчеркнута, во-первых, тем, что фигуры изображены в одном плане, двигаются мимо зрителя и, во-вторых, что все выпуклые части фигур сосредоточены на передней плоскости рельефа. Кроме того, мастера классического рельефа стремятся выдержать головы всех фигур на одной высоте и по возможности избегнуть свободного пространства над их головами. Даже в тех случаях, когда фигуры находятся в разных положениях, например одни сидят, другие стоят (сравним надгробный рельеф Гегесо), греческий скульптор старается сохранить принцип так называемой исокефалии (равноголовья) и выдержать головы на одном уровне.

На совершенно противоположных принципах основан другой тип рельефа, обычно называемый свободным, или "живописным". Мы встречаем его и в Греции в эпоху эллинизма, и в Италии эпохи Ренессанса и барокко, и в более позднее время.

Сущность "живописного" рельефа заключается в отрицании плоскости фона, ее уничтожении, или в иллюзии глубокого пространства, или в слиянии фигур с фоном в оптическое целое. Поэтому "живописный" рельеф менее, чем классический, годится для украшения стены. В эпоху Ренессанса его обычно применяли для украшения легких ажурных конструкций (кафедр, табернаклей) или для маскировки пролетов (двери флорентийского баптистерия). "Живописный" рельеф не связан с нормами исокефалии, с соблюдением единства передней плоскости, его мастера охотно изображают пейзаж или архитектуру в фоне, широко применяют всякого рода ракурсы и пересечения.

В свою очередь, следует различать два основных вида "живописного" рельефа.

1. Фигуры теснятся одна над другой, закрывают весь фон до верхней рамы, создавая впечатление, что почва поднимается отвесно (наиболее ярким примером являются римские саркофаги, рельефы на кафедрах Никколо и Джованни Пизано, "Битва кентавров" Микеланджело и другие. Главная стилистическая задача этого типа рельефа -- создать динамическую композицию, с бурным ритмом

движения, прорезанную глубокими тенями и яркими бликами.

2. Характеризуется, прежде всего, глубиной перспективно расширяющегося пространства и пейзажным или архитектурным "раскрытием" фона, а также постепенным сокращением вышины рельефа от круглых фигур переднего плана до чуть заметной вибрации формы в глубине. Первые образцы такого типа "живописного" рельефа мы встречаем уже в искусстве эллинизма, позднее он возрождается в творчестве мастеров раннего Возрождения -- Гиберти и Донателло. Последнему принадлежит создание особой разновидности "живописного" рельефа -- так называемого rilievo schiacciato, необычайно воздушного типа рельефа, в котором художник орудует тончайшими градациями поверхности.

Наряду с этими двумя, так сказать, нормальными, традиционными типами рельефа изредка встречается своеобразный третий тип, который можно было бы назвать несколько парадоксально -- "обратным" типом рельефа. Наибольшее распространение он получил в китайской скульптуре и особенно в древнехристианском искусстве.

Здесь художник начинает разработку рельефа как бы не с передней, а с задней плоскости и разворачивает композицию задом наперед. В китайском рельефе движение фигур идет из глубины, навстречу зрителю. В древнехристианской скульптуре фигуры как бы теряют почву под ногами, а фон превращается в абстрактную плоскость, перед которой фигуры без всякой опоры витают в безвоздушном пространстве (саркофаг Елены IV века н. э.).

Постепенно эта своеобразная композиция рельефа задом наперед развивается в последовательное обратное восприятие пространства. Примерами могут служить так называемые консульские диптихи -- двухстворчатые рельефы из слоновой кости, которые вырезывали в честь римских или византийских консулов. Обычно на консульских диптихах дано изображение цирка. В глубине, в ложе, сидит консул со своей свитой, на переднем плане -- ристалища. Размеры фигур уменьшаются задом наперед. Художник как бы помещает себя на место главного героя и его глазами смотрит на изображенное событие. Восприятие окружающего пространства как бы сквозь психику героя созвучно мировоззрению древнехристианского художника, который стремится передать не столько конкретные формы реального мира, сколько его символический смысл.

В заключение нашего анализа проблем рельефа следует отметить, что рельеф классического типа не нуждается в особом обрамлении. Обычно такой рельеф довольствуется легко профилированной базой для фигур, границы композиции здесь определяются снизу этой базой, сверху -- принципом исокефалии. Напротив, "живописный" рельеф нуждается в специфическом обрамлении, которое отделяло бы иллюзию от реальности и направляло взгляд зрителя в глубину. Рама еще больше подчеркивает родство живописного рельефа с картиной.

К сожалению, в наши дни большинство скульпторов, в силу тех или иных причин, отошли от повествовательных задач скульптуры и утратили связь с техническими и стилистическими проблемами рельефа.

III. ЖИВОПИСЬ3

Насколько скульптура в целом непопулярна у современного зрителя, настолько живопись пользуется широкими симпатиями общества (между прочим, очень часто сейчас при перечислении специалистов по искусству можно прочитать "художник" вместо "живописец"). Каковы же причины этой популярности живописи в широких кругах? Несомненно чрезвычайное разнообразие и полнота явлений, впечатлений, эффектов, которые способна воплощать живопись; ей доступен весь мир чувств, переживаний, характеров, взаимоотношений, ей доступны тончайшие наблюдения натуры и самый смелый полет фантазии, вечные идеи, мгновенные впечатления и тончайшие оттенки настроений. Если архитектура создает пространство, а скульптура -- тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе с их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут.

Леонардо да Винчи восхищен необозримыми возможностями живописи, он называет ее "божественным" искусством и с увлечением перечисляет задачи и проблемы, темы и мотивы, которые находятся " распоряжении живописи, но не доступны другим искусствам.

При этом, в отличие от графики, живопись воплощает образы а красках, во всем их блеске и богатстве и при любом освещении. "Однако это богатство и разнообразие покупается дорогой ценой -- ценой отказа от третьего измерения, от реального объема, от осязания. Живопись -- это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии. Эта плоскость

составляет главную "условность" живописи, и главная трудность живописца состоит не в том, чтобы преодолеть эту условность (преодоление ее означает отказ от искусства -- вспомним птиц, клевавших виноград Зевксиса), а в том, чтобы выдержать ее, так сказать, в одном ключе или, выражаясь иначе, на одинаковом расстоянии от действительности.

Дело в том, что об этой условности, этом ограничении живописи зритель часто забывает. Тут могут помочь сравнение и контраст со скульптурой. Свою внешнюю бедность скульптура искупает сгущенной осязательностью. Живописи угрожает как раз обратное -- преувеличенное изобилие, подчеркнутая иллюзорность или, скажем иначе, мнимость. Вот чтоб их ограничить, связать себя, противостоять гипнозу реальности, живопись и применяет как противоядие отказ от третьего измерения. Зритель же обычно или вовсе забывает, что живопись двухмерная, и поддается целиком ее иллюзии, или же рассматривает плоскость как неизбежное зло, которое надо игнорировать. На самом деле плоскость и поверхность картины -- столь же важные элементы художественного воздействия, как и созданные на ней образы. Дело в том, что каждая картина выполняет две функции -- изобразительную и экспрессивно-декоративную. Язык живописца вполне понятен лишь тому, кто сознает декоративно-ритмические функции плоскости картины.

Мы начнем с так называемой станковой картины (то есть картины, написанной при помощи станка или мольберта), и начнем именно с плоскости и поверхности картины. Каковы материалы и техника станковой живописи? Прежде всего, важное значение имеет основа, на которой пишет живописец, так как она в значительной мере определяет прочность, технику и стиль живописи. В древности наибольшим распространением пользовалось дерево -- его употребляли уже в Египте и Древней Греции, затем в средние века и в эпоху раннего Ренессанса (в XIV веке часто из одного куска делались и картина, и рама для нее). В Италии XV--XVI веков чаще всего применяли тополь, реже иву, ясень, орех. В раннюю пору итальянские живописцы использовали толстые доски, на задней стороне не обструганные. В Нидерландах и Франции с XVI века стали охотнее всего применять дубовые доски, в Германии же -- липу, бук и ель. При этом старые мастера принимали во внимание не только прочность дерева, но и его тон и характер рисунка древесины

(так, например, голландские живописцы XVII века для изображения воздушной вибрации неба использовали рисунок древесного волокна). Начиная с XVIII века дерево постепенно теряет популярность у живописцев.

Главный соперник дерева в качестве основы живописца -- холст встречается уже у античных художников. В литературе первое упоминание о холсте встречается в трактате монаха Гераклия (вероятно, X век), но всегда в сочетании с деревом -- или для обтягивания деревянных досок, или для заклеивания швов полосками холста. В знаменитом трактате Ченнино Ченнини (ок. 1400 г.) холст упоминается как основа для живописца. Но все же в эту эпоху холст применяли лишь эпизодически. Широкого применения холст достигает только на рубеже XV--XVI веков, в особенности в Падуе и в Венеции, около 1500 года тонким холстом пользовались для темперы (Карпаччо, Мантенья). Под влиянием венецианцев холст вводит в употребление Дюрер. Начиная с Тициана, холст входит в Италии в повсеместное употребление, и при этом главным образом грубых сортов. Дольше всего держались за дерево и сопротивлялись введению холста нидерландские живописцы. Обычай дублировать потертый холст и накатывать поверхность картины (особенно охотно этот прием применяли в эпоху классицизма) часто затрудняет определение возраста холста.

Со второй половины XVI века появляются медные доски главным образом для небольших картин. Особенной популярностью они пользовались во Фландрии (например, Ян Брейгель, прозванный Бархатным, писал небольшие картины, подражая миниатюре в точности и эмалевом блеске красок). Преимущества дерева и меди заключаются в том, что они не допускают вредного для масляных красок проникновения воздуха с задней стороны картины. Но, с другой стороны, холст гораздо пригодней для свободного, широкого письма. В XIX веке иногда для набросков пользовались картоном.

Для каждой основы необходима особая грунтовка. Задача грунтовки -уровнять, сгладить поверхность основы, чтобы помешать связующим веществам всасываться в основу, а кроме того, участвовать своим тоном в колорите картины.

В живописи средних веков и раннего Возрождения (вплоть до XVI века) господствует белый шлифованный грунт из гипса и мела. Его преимущества заключаются в гладкой поверхности, прочности,

способности пропускать сквозь красочный слой сильно рефлектирующий свет; таким образом светлая грунтовка позволяла расширять световую шкалу колорита. В XIII--XIV веках белая грунтовка часто покрывалась золотом, гладким или орнаментированным. В конце XIV века золотая грунтовка постепенно исчезает, но золото остается в нимбах и орнаменте одежды; вместе с тем золотой фон уступает место пейзажу.

Отчасти при переходе с дерева на холст, отчасти в связи с новыми живописными проблемами и более быстрыми темпами работы в грунтовке происходят важные перемены: вместо гипса или мела грунтуют масляной краской и от белого переходят к красочному и темному грунту. В конце XVI века красочная грунтовка масляными красками получает полное признание в Италии, а оттуда расходится по всей Европе. Особенной популярностью пользовался красновато-коричневый грунт (так называемый болюс), придающий теням теплоту. С другой стороны, Рубенс, например, видоизменял грунт в зависимости от темы и задачи, которые он ставил в своей картине: то он применял белый, то красноватый, то серый. Цветной грунт поощрял контрасты колорита, его динамику, но уменьшал прочность картины. Поэтому картины эпохи барокко, хотя они выполнены позднее, частью дошли до нас в худшем состоянии, чем картины мастеров кватроченто.

Говоря о технике живописи, следует иметь в виду, что здесь имеет значение не только состав красок, но и свойства связующих веществ. Главная задача связующих веществ -- закрепить краски в грунте и связать их друг с другом. От связующих веществ зависит химическая прочность техники, но только до известной степени: пастель обходится почти без связующих веществ и от времени почти не меняется, картины масляными красками вследствие химических процессов в связующих веществах сильно поддаются воздействию времени.

От красочного материала живописец требует оптической насыщенности, гибкости, блеска, чистоты, химической прочности. Однако все вместе эти требования несоединимы, поэтому каждая живописная техника основана на каком-нибудь компромиссе. Можно сказать также, что в зависимости от красочной техники в каждой картине могут быть два вида света -- свет, отражаемый поверхностью, и глубокий, внутренний свет. Первый свет динамичный, но бескрасочный; второй -- горит цветом, проходя через несколько красочных слоев.

Можно сказать, что красочная звучность картины тем сильнее, чем больше внутренний свет превосходит внешний.

Начнем с тех техник, которые занимают как бы промежуточное место между графикой и живописью.

Пастель. Названа так от итальянского слова "раб1а" -- тесто (так выглядит незасохшая масса пастельных красок). Пастель состоит из обычных красочных пигментов, но отличается тем, что имеет мало связующих веществ. Пастельные карандаши должны быть сухими и мягкими, чтобы можно было перекрывать один слой другим. Дефект пастели: она очень чувствительна к мелким повреждениям, легко стирается, осыпается и т. п. Преимущества пастели -- в большой свободе радикальных изменений: она позволяет снимать и перекрывать целые слои, в любой момент прекращать и возобновлять работу. Пастель допускает съемные тонкие слои, втирание краски пальцами или особым инструментом (ез1отре), достигающее тончайших, нежнейших переходов тонов. Колористические границы пастели определяются тем, что пастельный карандаш допускает только кроющие (пастозные), но не прозрачные краски, поэтому грунт не просвечивает и не принимает участия в колористических эффектах пастели. Пастель очень богата поверхностным светом, но очень бедна внутренним светом. Поэтому ее краски производят несколько приглушенное, матовое впечатление. Именно эти свойства пастели привлекали к ней, по-видимому, мастеров рококо (Розальбу Каррьера). Иногда в художественных кругах появлялось некоторое предубеждение против пастели (напомним слова Дидро, обращенные к Латуру: "Подумай, друг, что ведь все твои работы только пыль"). Иногда пастель называли "живописью дилетантов", упуская из виду, что в технике пастели созданы выдающиеся художественные шедевры.

Теоретически происхождение пастели следует относить к концу XV века, когда впервые появляются итальянский карандаш и сангина, когда пробуждается интерес к цветной линии и комбинациям нескольких тонов в рисунке. Термин же "pastello" впервые применяется в трактате Ломаццо в середине XVI века. В течение всего XV века пастель находится как бы в потенциальном состоянии, не переступая традиций чистого рисунка. Но в это время все усиливаются живописные тенденции, растет тяга к большим форматам, к размаху композиции, к иллюзии пространства и воздуха. Последний, решающий шаг делается в

начале XVIII века: с одной стороны, совершается бифуркация к технике трех карандашей, с другой стороны -- вся плоскость бумаги закрывается красочным слоем, и наряду со штриховкой начинает применяться втирание красок. Характерно, что и теперь главный стимул идет из Италии: первым мастером настоящей пастели можно назвать венецианку Розальбу Каррьера, которая в Париже в 20-х годах XVIII века становится знаменитой своими портретами знати.

XVIII век -- расцвет пастели. Ее крупнейшие мастера -- Шарден, Латур, Лиотар. Затем классицизм решительно отвергает пастель, как технику слишком нежную, бледную и лишенную решительности линий. Но во второй половине XIX века пастель переживает некоторое возрождение в творчестве Менцеля, Мане, Ренуара, Одилона Редона и особенно Эдгара Дега, который открывает в пастели совершенно новые возможности -- сильную линию, звучность краски и богатство фактуры.

Акварель и гуашь тоже иногда включаются в круг графических техник. Однако мы склонны считать их разновидностью живописи. Обе эти техники применяют воду для растирания и накладывания красок. Важное различие между ними заключается в том, что акварель состоит из прозрачных красок, тогда как гуашь -- из корпусных, кроющих.

Главное связующее вещество акварели -- гуммиарабик -- легко растворяется в воде, но не позволяет один сырой слой краски перекрывать другим. Поэтому же в акварели трудно достигнуть кладки равномерного слоя. Можно было бы сказать, что преимущество акварели вытекает из естественных трудностей ее техники. Акварель требует быстрой работы, но ее привлекательность как раз в свежести и беглости впечатления. Белый или красочный фон, который просвечивает сквозь тонкий слой краски, намеренно незакрытые поля белой бумаги; текучие, мягкие, светлые переходы тонов -главные стилистические эффекты акварели.

Гуашь по технике ближе к акварели, по художественному воздействию (с ее шероховатой бумагой, густым слоем кроющих красок, накладыванием светов пастозными белилами и т. п.) -- к пастели.

Акварель в нашем теперешнем понимании начинается очень поздно (даже позднее, чем пастель). Но техника акварели известна очень давно -- ее знали уже в Древнем Египте, в Китае, ее применяли средневековые миниатюристы. Поздняя готика и эпоха Ренессанса

выдвинули в Северной Европе целый ряд выдающихся мастеров акварели -- в Нидерландах братьев Лимбург и Губерта ван Эйка, во Франции -- Жана Фуке, в Германии -- Дюрера -- как в рукописных миниатюрах, так и в пейзажных набросках. Но это еще не акварель в позднейшем понимании этого термина. Акварель в то время не имела самостоятельного значения -- ее применяли для графических, иллюстративных целей, для раскрашивания рисунка. Итальянское искусство эпохи Ренессанса совершенно игнорировало акварель, поскольку она не могла конкурировать со стенной живописью и была полностью подчинена графике, рисунку (не случайно в акварелях старых мастеров сквозь краску всегда проступают штрихи карандаша или пера).

Расцвет акварели совпадает с упадком монументальной стенной живописи и со временем увлечения рисованием и писанием непосредственно с натуры, то есть со второй половины XVIII века. Нет сомнений, что перемены совпадают с важными кризисами в области изобразительных искусств -- с потерей контакта между живописью и архитектурой и с усилением в графике репродукционных задач. Акварель -- искусство тончайших нюансов и в то же время недомолвок - современница классицизма, тенденциям которого она прямо противоположна.

Акварельная живопись в современном понимании зарождается в Англии. Возможно, что отчасти ее зарождению содействовала сама природа Англии с ее облачностью и туманами -- текучий ритм акварели как нельзя более пригоден для передачи воды, воздуха, рассеянного света. В годы деятельности Гертина, Тернера, Котмэна акварель считалась национальным искусством англичан. Второй расцвет акварель пережила в пору импрессионизма (Уистлер), когда почти каждый живописец пробовал свои силы в акварели.

Акварель и пастель тяготеют к миниатюре, к мягкому, нежному, но сложному языку. Фреска, напротив, любит большие плоскости, монументы, возвышенный ритм и вместе с тем обобщенный, упрощенный язык. Фреска орудует тоже водяными красками, но ее связующим веществом является известь: живописец пишет прямо на стене, на сырой, свежей штукатурке (отсюда и название "fresco"-- свежий).

Главная трудность фресковой живописи заключается в том, что

начатое художник должен докончить, пока сырая известь не высохла, то есть в тот же день. Поэтому работа идет по частям. Если необходимы поправки, то надо или выцарапывать, или вырезать всю соответствующую часть известкового слоя и накладывать новый. Поэтому совершенно естественно, что техника фрески требует быстрой работы, уверенной руки и совершенно ясного представления о всей композиции и каждой ее части. Поэтому же фреска поощряет простоту образного языка, обобщенность композиции и четких контуров.

Так как во фреске и грунт, и связующее вещество представляют собой единство (известь), то окраска не осыпается. Но зато известь подвержена сильной химической реакции, которая вредно отзывается на некоторых пигментах. К тому же фрескист должен считаться с неизбежным изменением колорита, с просветлением красок после высыхания. Словом, мастеров фрески больше, чем живописцев, работающих в другой технике, связывают трудности техники -- быстрота работы, трудность поправок, ограниченность колорита, наконец, требования самой стены и окружающей архитектуры. Но мы уже знаем, что живопись по самому существу своему нуждается в связывании, ограничениях, самопожертвовании. И, быть может, именно поэтому во фреске созданы самые глубокие, самые возвышенные произведения живописи.

Техника фрески известна уже античности. Однако, как свидетельствуют образцы, сохранившиеся в Риме, в Помпее и т. п., античная фреска отличалась от поздней некоторыми приемами. В спорах исследователей по этому поводу наметились два основных отличия. 1. Художники Ренессанса применяли два слоя извести; напротив, античные мастера -- много слоев. 2. Поверхность античной фрески была блестящей, так как она полировалась горячим воском. Иначе говоря, античная фреска представляла, собственно, собой смесь фрески с живописью восковыми красками (так называемая энкаустика).

В средние века традиции античной фрески забываются. Но понемногу начинает вырабатываться новая техника. До XIV века особенной популярностью пользовался прием "buon fresco" (то есть по сухой штукатурке), подробно описанный монахом Теофилом в начале XII века. Техника "al secco" держится в течение всего XIV века, но параллельно ей развивается смешанная техника (ее применяли Джотто и его школа), которая и подводит нас к чистой классической фреске

(получившей прозвище "buon fresco" -- то есть хорошая, добротная фреска). Процесс работы Джотто, по свидетельству современников, заключался в следующем. Сначала наносился первый слой, состоявший из двух частей песка и одной части извести, все смешано с водой. После того, как первый слой высыхал, на нем намечали квадратную сеть (для облегчения переноса рисунка на стену) и набрасывали углем главные элементы композиции. Через второй слой, тонкий и гладкий, просвечивал рисунок. Окончательный перелом в развитии фрески совершается около 1400 года. Вместо квадратной сети теперь пользуются так называемым картоном -- большим подробным рисунком в натуральную величину. С него всю композицию переносят на стену путем протыкания контура. Кроме того, темперой пользовались только для последней ретуши; в основном же писали красками, смешанными с известью.

До сих пор мы говорили о монументальной живописи. Для станковой картины (самостоятельное произведение живописи, свободное от всяких декоративных функций и выполненное на мольберте или станке) характерны две основные техники -- темпера и масляная живопись. Обе эти техники применяют одни и те же пигменты, но отличаются связующими веществами, а отсюда существенное отличие и в процессе работы, и в окончательном стилистическом эффекте.

Термин "темпера" от латинского "temperare" (что значит -- смягчать, укрощать, смешивать). Эта техника имеет несколько вариантов, которые объединяются тем, что их связующие вещества могут быть разбавлены водой, но после высыхания в воде не растворяются. Связующим веществом могут быть яичный желток (главным образом в античности) и яичный белок (в средние века и в эпоху Ренессанса), к которому прибавляются то мед, то фиговый сок, а также казеин и другие вещества.

Темпера -- это трудная техника. Краски нельзя смешивать, надо накладывать очень тонкими слоями, одну рядом с другой, без переходов (поэтому от масляной живописи темпера отличается некоторой жесткостью). Темпера предпочитает простые сочетания красок; смешанные, преломленные тона можно получить лишь накладывая один слой на другой. Моделировка достигается штриховкой или оттенками тона. При темпере применяют особый лак из смолы и конопляного

масла, который усиливает блеск живописи. Темпера образует совершенно своеобразный рельеф поверхности, прямо противоположный тому, который свойствен масляной живописи -- наиболее густые слои краски в тенях, наиболее мягкие на свету. Большое преимущество темперы: равномерно сохнет, не образует трещин, так называемых кракелюр. Вместе с тем темпера в гораздо большей степени диктует свои условия живописцу: она требует большой ясности, строгости, можно было бы сказать, суровости стиля. И поэтому в какой-то мере ограничивает живописца в его исканиях.

По происхождению темпера древнее масла. Уже готические живописцы употребляли ее в классическую эпоху. В средние века это самая распространенная техника для алтарных картин. В Италии темперой пользовались в течение всего XV века. С конца XV века все усиливается популярность масляной живописи (пришедшей в Италию с севера), которая в XVI веке окончательно вытесняет темперу. В конце XIX века начинается некоторая реабилитация темперы.

Техника масляных красок долгое время была связана с раскраской деревянных статуй. Но поздний ее расцвет дал толчок развитию новой живописи, а в новейшее время она стала синонимом живописи вообще.

Техника масляной живописи обладает многими преимуществами сравнительно с другими. Прежде всего, техника масляной живописи основана на связывании пигментов различными сохнущими растительными маслами (льняное, маковое, ореховое и др.) и различными лаками. Эти связующие вещества позволяют применять различные технические приемы (в этом смысле можно сказать, что живопись масляными красками самая индивидуальная из всех живописных техник) и притом комбинировать приемы, которые в других техниках могут применяться только по отдельности, например применение корпусных красок и прозрачных красок и рядом, и одна на другую, и в смешении. Вместе с тем масляные краски долгое время не меняют вида, тона и блеска. Наконец, масляная живопись дает художнику полную свободу в выборе темпа работы (медленный, детальный и широкий смелый -- alla prima), а также в выборе рельефа -- от самой жидкой до сочной, пастозной, густой кладки. Можно было бы сказать, что в отличие от всех остальных техник масляная поощряет самоуверенность и дерзость.

При этом дефекты масляных красок больше относятся к

отдаленному будущему, а не к настоящему: с течением времени масляные краски теряют эластичность, силу связующих веществ, темнеют, желтеют, покрываются трещинами (кракелюры), так как масло твердеет и уменьшается в объеме. (Можно сказать, что кракелюры появляются тем раньше, чем гуще живопись, так как различные слои сохнут с различной быстротой.) Старые мастера боролись с этим подготовкой основы, грунтовкой, поздние -- покрыванием картины смолистым лаком (кстати напомним, что слово, обозначающее лакировку картин накануне открытия выставки,-- "вернисаж" -- перешло на торжественную процедуру открытия выставок).

Следует в заключение подчеркнуть, что старые мастера не знали ряда красок, которыми мы теперь широко пользуемся, например кобальта, кадмия и других. Кроме того, старые мастера знали только свинцовые белила, тогда как мы теперь чаще пользуемся цинковыми (их преимущества: они прочнее и не желтеют). Французские романтики начала XIX века, стремившиеся к густым, мрачным эффектам, увлекались так называемым битумом (или асфальтом), с помощью которого достигали глубоких бархатных теней, но ценой больших жертв, так как асфальт медленно сохнет, картина темнеет и трескается. Таким образом, за свободу техники масляной живописи часто приходится платить дорогой ценой.

Происхождение масляной живописи более позднее, чем фрески и темперы. Еще и теперь не замолкли споры, когда появилась масляная живопись в настоящем смысле слова. Вазари называет изобретателем масляной живописи нидерландского живописца Яна ван Эйка -- мастера первой половины XV века. Однако ряд ученых указывает, что масляные краски и лаки были известны раньше и в Европе, и в Азии (в Китае). В средние века для раскраски статуй пользовались масляными красками. Однако эти возражения не умаляют исторического значения Яна ван Эйка. Точно мы не знаем сущности его нововведения: может быть, он употреблял льняное или ореховое масло, прибегая к соединению масла и темперы в прозрачных лессировках -- во всяком случае, именно только с ван Эйка масляная живопись становится самостоятельным методом, стилистической основой нового живописного мировосприятия. Характерно, что итальянские живописцы в течение всего XV века независимо от ван Эйка экспериментируют с маслами и лаками, но настоящее развитие масляная живопись получает в Италии

только в конце XV века, когда Антонелло да Мессина привозит в Венецию рецепты нидерландского живописца. Полный перелом происходит в североитальянской живописи в творчестве Джованни Беллини, который использует уроки Антонелло и в сочетании масляных красок с темперой находит стимул для своего глубокого, горячего, насыщенного колорита. А в следующем поколении венецианских живописцев, в мастерских Джорджоне и Тициана, происходит окончательное освобождение масляной живописи от всяких традиций темперы и фрески, открывающее полный простор для колористической фантазии живописцев.

Еще один перелом -- историческая цезура проходит где-то во второй половине XIX века -- живопись старых мастеров отделяется от новейшей. Это радикальнейшее отличие -- техника старых мастеров и техника новейшей живописи, как будто принадлежит двум совершенно различным видам искусства. Вспомним о двух видах света, которые отражает поверхность картины. Чем глубже под поверхностью картины находится слой, отражающий свет, тем более красочная структура картины насыщена цветом, краски полны внутреннего горения и сверкания. Достигалось это у старых мастеров наслоением нескольких прозрачных слоев. Уже в XVIII веке живописцы стремятся к более непосредственному и динамическому методу, находя в индивидуальном мазке, в более свободной и густой живописи, в отказе от прозрачных лессировок выражение своей новой стилистической концепции. Исходя из различного понимания фактуры картины, контраст старого и нового методов можно было бы формулировать следующий образом. В основе техники старых мастеров мы находим в большинстве случаев трехслойную последовательность. Этой технической последовательности соответствовал внутренний процесс творчества живописца -сначала рисунок, потом светотень, потом цвет. Иначе говоря, концепция старых мастеров переживала последовательны" стадии развития, от композиции к форме и колориту. Принципы новейшей живописи иные: они влекут художника как бы смешать, слить воедино, одновременно разрешить эти технические и стилистические проблемы и процессы. Начиная примерно с импрессионистов, категории рисунка, формы и колорита тесно связаны, срослись, кажутся непрерывным процессом: рисунок и колорит, лепка" и композиция, тон и линия возникают и развиваются как бы в одно время. Процесс

писания картины может, так сказать, продолжаться безгранично, момент окончания работы является несколько-условным: в любом месте холста художник может продолжать ее,, накладывая новые мазки на подобные же, но ниже лежащие.

Наиболее ярким и последовательным представителем этой системы является Сезанн. В письмах и записанных беседах он неоднократно формулировал этот смешанный или, правильнее, нерасчлененный метод живописи. В любой момент работа над картиной может быть прервана, но произведение не потеряет эстетической полноценности. В любой момент картина готова. Сохранились самые разнообразные работы Сезанна, начиная от первых подмалевок и беглых этюдов и кончая полотнами, над которыми художник работал очень долго. Но именно слоев, стадий нет в живописи Сезанна, нет последовательного вырастания одной стилистической проблемы из другой. От начала до конца, от первых до последних мазков это одновременно рисунок, форма, цвет.

Полной противоположностью является процесс работы (и фактура) старых мастеров. Разумеется, в пределах классического метода возможны самые различные варианты, но по своему существу этот метод основан на последовательности трех слоев. Первый слой, первая стадия -- это детализированный рисунок кистью на грунте. Здесь живописец устанавливает главные элементы изображения, определяет композицию, основные акценты света и тени. Этот рисунок, наносится маслом или темперой, очень тонким прозрачным слоем (так что грунт просвечивает) и имеет обычно монохромный характер -черный, коричневый, кирпично-красный, иногда два тона, например синий и коричневый ("Святой Иероним" Леонардо да Винчи). Затем следует основной слой, или подмалевок, который выполняется кроющими, корпусными красками. В этом слое выделены обычно освещенные части изображенных предметов, вообще все светлые места в картине. Задача этого слоя -- дать лепку формы. Подмалевок часто выполняется белилами, обычно подцвеченными (умброй, охрой, киноварью), но в более холодных тонах, чем законченная картина. В этом слое, который потом просвечивает сквозь последний, третий слой, особенно ярко сказывается характер мазка, индивидуальный почерк художника. Некоторые живописцы с особенно динамическим темпераментом, например Франс Гальс, вообще довольствовались только двумя слоями.

Последний слой выполнялся прозрачными лессировками. Он делал ниже лежащие краски более темными и теплыми. Главная задача третьего слоя -- насытить колорит картины цветом, дать красочное богатство ниже находящимся монохромным слоям. Если лессировки ложатся не на совсем высохший подмалевок, то бывает, что белила подмалевка примешиваются к верхнему стекловидному слою и его баламутят. Это может быть сознательным приемом, связанным с удивительной свободой и живописностью, у наиболее выдающихся мастеров колорита -- Тициана, Рембрандта, Тьеполо. В общем, можно утверждать, что в архаическую пору масляной живописи блестящие достижения характерны для верхнего прозрачного слоя картины, тогда как с середины XVI века, особенно же в XVII--XVIII веках, главное внимание сосредоточивалось на подмалевке, в свободных штрихах которого художник как бы воплощал свой творческий процесс.

Техника кладки красок неотделима, с одной стороны, от проблем фактуры (обработка поверхности картины), а с другой -- от концепции колорита у того или другого художника в ту или иную эпоху в связи с тем или иным стилем. К основным элементам колорита мы теперь и обратимся.

Самым главным элементом колорита является краска. В каждой краске мы различаем три качественных признака. Прежде всего, ее цвет -- синий, зеленый и т. п. Далее -- светлость краски. Каждую краску можно сделать более светлой и более темной, не меняя ее специфического характера: светло-зеленый и темно-зеленый являются оттенками той же зеленой краски, но отличаются степенью светлости. В-третьих, наконец, интенсивность краски. Можно отнимать у краски ее красочное содержание, силу ее цвета, пока она, оставаясь такой же светлой, не сделается совершенно серой; или, наоборот, не меняя ее светлости, все более примешивать к ней красочный пигмент.

Далее очень важное различие между красками определяется понятием теплого и холодного тонов. Теплыми называют такие тона, которые приближаются к желтому, красному, пламенному; они согревают, радуют, возбуждают. Холодные же -- те тона, которые родственны синему и зеленому, которые связаны в нашем представлении с водой и небом, охлаждают, успокаивают и печалят. Теплые тона физиологически сильнее возбуждают глаз, чем холодные, поэтому они как бы выступают вперед, кажутся ближе холодных.

Поэтому теплые тона зовут еще позитивными, холодные -- нейтральными, или негативными. Среди старых мастеров поклонниками теплых тонов были Тициан, Рубенс, Рембрандт, холодных -- Боттичелли, Греко, Мурильо и другие.

Каждый тон в картине связан с окружением, в зависимости от него становится холоднее, светлее или темнее; соседние тона могут его поддерживать или ослаблять. Красная крыша кажется совершенно иной при чистом голубом небе или при облачном. Кроме того, каждый тон меняется в зависимости от основы, грунта, подмалевка. Живописец стремится увидеть сразу все тона своей картины, чтобы определить их взаимоотношения, притом в двояном смысле. С одной стороны, он наблюдает с особенным вниманием тона, кажущиеся одинаковыми или родственными по степени своей светлости (например, тон белого дома или белого облака). Различия этого типа живописцы называют валерами. С другой стороны, художника интересуют отношения красок между собой по степени их теплоты или холодности. На этих ступенях и отношениях строятся поиски общей тональности, господствующей во всей картине. При этом следует различать тон и локальную краску. Локальными красками называются те по большей части чистые, несмешанные, непреломленные тона, которые в нашем представлении связаны с определенными предметами как их объективные, неизменные свойства (голубое небо, зеленая трава, красный плащ, который и в тени, и на свету остается красным, только темней или светлей). Так воспринимали мир итальянские и нидерландские живописцы XV века. Тонами, напротив, мы называем те изменения, которые происходят с красками под влиянием света, воздуха, рефлексов, объединения с другими красками; когда одна и та же локальная краска приобретает совершенно различный тон в тени и на свету. Чувство тонального колорита начинает складываться в XVI веке, достигает расцвета в эпоху барокко, обостряется у Констебля и особенно у импрессионистов.

Все краски -- результат действия света. Цвет предмета -- это та краска, которую предмет отражает, поглощая все прочие. Согласно Ньютону, черная краска -- так сказать, отсутствие всякого цвета, белая -- сумма всех красок. Белый солнечный луч, пропущенный сквозь призму, разделяется на основные краски -- пурпурную, красную, оранжевую, желтую, зеленую, синюю, фиолетовую. Из них красную, желтую и синюю Краски называют первичными красками, зеленую,

фиолетовую и оранжевую -- вторичными. Все краски спектра, объединенные вместе, в свою очередь, дают белую. Но белый луч может быть получен и путем соединения попарно двух основных красок, например красной с зеленой, оранжевой с фиолетовой, желтой с синей. Эти парные краски зовутся поэтому дополнительными (комплементарными). Каждая дополнительная краска вызывает в глазу отражение своей парной. Отсюда ясно, что цвет предмета не есть нечто абсолютное, постоянное, он меняется в зависимости от освещения и соседства. Белая скатерть кажется голубоватой, если на нее положить апельсины, и розовой, если мы видим на ней зеленые яблоки.

Чувство краски имеет свою историю. Более интенсивные краски -- красную и желтую -- различали раньше, чем синюю и зеленую. Известно, например, что палитра Полигнота состояла только из четырех красок -- черной, белой, красной, желтой. Постепенно палитра греческих живописцев становилась богаче, но у них еще долго не было точного различения зеленой и синей красок. Уже поздней стали различать лиловую и фиолетовую краски. В общем, можно сказать, что на севере восприятие мира было более живописным, чем "а юге: сырая атмосфера, мягкие переходы тонов в природе способствовали развитию красочной наблюдательности художника, чувства общей тональности, умения различать всю богатейшую игру цветовых оттенков неба, моря и далей. Колористическая живопись не случайно рождается в Венеции, Париже, Амстердаме, Лондоне. Другим важным моментом был здесь выход живописца из мастерской на открытый воздух -- пленэр.

Но как достигнуть блеска, светлости, прозрачности красок живой природы? Ведь на палитре художника нет яркости цветов природы, ведь шкала света в распоряжении художника много уже шкалы солнечного света. Так, например, белизна белой краски в сорок раз слабее белизны освещенной солнечным лучом белой поверхности. Если мы обозначим самую глубокую тень в природе единицей, а самую яркую белизну сотней (другими словами, если световая шкала в природе охватывает градации от единицы до ста), то световая шкала живописи простирается только от четырех до шестидесяти. Поэтому живописец не может дать полного отражения натуры, не может конкурировать с абсолютной светлостью и темнотой натуры. Живописец может достигнуть только аналогичного с действительностью впечатления, созвучия красок, их контрастов, дополнений, взаимных поддержек и возбуждений.

Искусство живописи -- искусство световых я цветовых отношений.

В этом смысле очень велико различие между старыми мастерами и новейшими живописцами (особенно с середины XIX века). Живопись старых мастеров (более всего эпохи барокко) была построена на сложных красочных переходах, несмешанных, преломленных тонах. Новейшие живописцы часто предпочитают основные краски, отбрасывая черные, коричневые, серые. Старые мастера тяготели к "ильным контрастам света и тени, они писали светлое на темном я темное на светлом. Живописцы XIX века (особенно импрессионисты) научились воссоздавать солнечное сияние, не ища контрастов света и тени, но выделяя светлое на светлой.

Отсюда естественно вытекает и еще одно отличие. Чтобы получить желаемый тон, старые мастера смешивали краски на палитре. Но всякая смешанная краска серее, бледнее тех чистых красок, из которых она смешана. Поэтому живописцы XIX века постепенно переходят к несмешанным краскам, предоставляя им смешиваться в глазу зрителя. В старое время этот прием применяли только мастера мозаики как декоративный прием, достигая таким образом той воздушной вибрации, которая нужна для рассмотрения издали. До крайней степени последовательности прием разложения тонов довели так называемые пуантилисты, накладывая на холст несмешанные чистые краски в виде маленьких квадратных мазков или красочных точек (отсюда и название). Если отойти от картины пуантилиста на известное расстояние, то глаз зрителя воспринимает не отдельные красочные точки, а воздушные, прозрачные, как бы пронизанные светом вибрирующие тона.

Наконец, новейшие живописцы гораздо больше внимания, чем старые мастера, уделяли закону красочного контраста. Как уже говорилось раньше, смешение дополнительных тонов дает белую краску. Но если положить эти тона рядом, они сохранят свою силу, приобретут новую интенсивность, блеск, взаимно возбудят одна другую. Французский романтик Делакруа один из первых стал изучать это оптическое явление и положил начало новому пониманию колорита. В своем дневнике он рассказывает такой случай. Он долго бился над тем, как ему ярче изобразить желтый занавес, и решил пойти в Луврский музей поучиться у старых мастеров. На улице он подозвал кучера. Когда к нему подъехал экипаж, выкрашенный ярко, в желтый

цвет, Делакруа сразу понял, как добиться максимальной яркости желтого цвета: он увидел рядом с экипажем фиолетово-синюю тень, своим контрастом усиливающую желтый цвет экипажа -одна краска поджигала другую.

Параллельно интенсивности колорита идет реабилитация линии. В отличие от импрессионистов с их расплывчатым туманом светлых красок, как бы без контуров, у Матисса, Гогена, Ван Гога -- широкие, полнозвучные пятна красок и ясные контуры. Гоген говорил: "Преувеличивайте, форсируйте, сгущайте краску!" У Гогена в его применении красок мы находим не столько изобразительность, сколько декоративность: на его картинах синие стволы, красный песок, розовые лошади. На столь же звучных, контрастных цветах построены картины Ван Гога, но здесь краски являются уже не декоративным, а психологическим фактором, становятся орудием настроения. Сам Ван Гог описывает свою задачу в картине "Ночное кафе" таким образом: "В своей картине я пытаюсь выразить, что кафе -- это место, где можно сойти с ума и совершить преступление. Я стремлюсь этого достигнуть, противопоставляя мягкому розовому кроваво-красный и нежно-зеленому -- кричаще-желтый тон"4.

Само собой разумеется, что все отмеченные качества красок являются только общей базой колорита, но отнюдь не исчерпывают его эстетического содержания. Художники оперируют этими элементами, но главное эстетическое воздействие зависит часто от неуловимых нюансов, почти не поддающихся ни научному анализу, ни словесному выражению. Например, живописцы барокко писали свободными и смелыми мазками, но сколь различны характер и экспрессия мазка у Ван Дейка, Маньяско, Тьеполо У Рубенса мазки мощные, но мягкие, закругленные, эластичные и сочные. У Ван Дейка -- взволнованные, бурные, как бы взрывающиеся. У Франса Гальса -- жалящие и меланхолические. Или сравним красный тон у Тициана, Рубенса и Рембрандта: он очень различен и по физической структуре, и по эмоциональному содержанию. Синий тон у Мурильо -сочный, насыщенный чувственной прелестью, мечтательно-нежный; у Греко - прозрачный, холодный, бестелесный, нереальный.

Если всмотреться глубже в живопись старых мастеров, можно представить эволюцию колорита в следующих главных этапах. В живописи XV века (все равно -- итальянской, нидерландской,

французской, немецкой) краски существуют как бы независимо от светотени: художник расцвечивает предметы и независимо от их красочной оболочки моделирует их градациями света и тени. При этом фигуры героев не сливаются в колорите с окружающим пространством в одно целое: фигуры предстают пестрыми, яркими, фон выдержан в неопределенно-серых или бурых тонах. Наконец, в каждой краске сильно чувствуется пигмент, она как бы остается на плоскости картины, не погружается в глубину пространства, не превращается в изображение.

В конце XV века, раньше всего в Венеции, потом в Северной Европе, намечаются первые перемены в этой системе "архаического" колорита. Теперь краски накладывают не отдельными плоскостями, а сливают их в переходы, полутона. Краска освобождается от своих, так сказать, химических свойств, перестает быть пигментом, обозначением и делается изображением. Краска и форма сливаются в одно органическое целое (в XV веке раскраска и лепка формы существовали отдельно), краска становится неотделимой от света и пространства, она лепит предметы, расставляет их в пространстве, участвует в их движении -- одним словом, краска, которая раньше образовывала только декоративную оболочку, теперь составляет атмосферу, жизнь, дыхание картины. Путь от Беллини к Тициану и Тинторетто -- это превращение локального колорита в тональный. Вместе с тем коренным образом меняется самое понятие композиции в картине. Если раньше композиция включала в себя главным образом линейную структуру картины, строилась на взаимных отношениях фигур между собой (их симметрии или равновесии, динамике их контуров, орнаментальном ритме их силуэтов), то теперь композиция относится и к колориту картины, к известной системе ее красочных отношений. Причем особенной популярностью в то время пользовалась система композиции, которую можно назвать полярной или перекрестной симметрией: в правой и левой частях картины красочные пятна распределялись более или менее симметрично, но контрастно в смысле тональном, то есть если, например, слева композиция завершалась светлой фигурой, то справа ее уравновешивала темная или же теплому пятну справа соответствовало холодное слева. Часто этот принцип выдерживался не только в горизонтальном, но и в вертикальном направлении, так что темному пятну в левом верхнем углу композиции

соответствовало светлое пятно в правом нижнем углу. Так впервые в европейскую живопись стал проникать принцип диссонанса, разрешающегося в конце концов в гармонию. Самым излюбленным приемом красочной композиции в эпоху барокко становится так называемая овальная схема, согласно которой композиция картины составляется как бы из концентрических колец овальной формы, вперемежку то светлых, то темных, то теплых, то холодных.

Если в XVI веке краска имеет сравнительно слабое имитативное значение (как идеальное вещество, означающее жизнь вообще), то в XVII веке краска все более конкретизируется и все более взаимопроникается со светом (у Караваджо -- свет, а не освещение). Наступает конец золота и сверхчувственности краски. Появляются новые оттенки: у Караваджо -- томатно-красный, оливково-зеленый, коричнево-желтый, васильково-синий, у Веласкеса -неуловимые переходы вокруг черного, серого, белого, розового. Рембрандт ограничивает свою палитру только темными тонами, зато у него особенно повышается выразительность краски, ее значительность, насыщенность, одухотворенность; краска возбуждает, внушает, кажется загадочной, как бы отрывается от действительности. Для живописцев Ренессанса (Тициан) краска есть элемент жизни и натуры, для живописцев барокко (Веласкес) она в гораздо большей степени есть элемент живописной фантазии, выполняющий прежде всего эстетические функции.

В XVIII веке эта эстетическая игра с краской становится еще более виртуозной, сложной и порой легкомысленной -- в тончайших нюансах и преломлениях тонов, которым нет ни названий, ни аналогий в натуре. Краска становится самодовлеющей: лицо, волосы, одежда, стена пишутся в нюансах одного тона. На первый план выступают преломленные тона, заглушенные, вянущие -- белый, светло-желтый, кофейно-коричневый.

Для XIX века характерны борьба различных тенденций, противоречие между краской и формой. Краска служит главным образом только оптическим целям, утрачивая более широкое выразительное значение. Теряется ритм краски, ее экспрессия; она ограничивается изображением. Реакция наступает у Гогена, Ван Гога, символистов.

До сих пор мы анализировали элементы плоскости или

поверхности картины. Но в живописи каждый стилистический элемент, в том числе и колорит, выполняет двоякую функцию. С одной стороны, он украшает плоскость, служит декоративным или экспрессивным целям, воплощает настроение, является элементом ритма. С другой стороны, те же элементы как бы отрицают плоскость, перестают быть реальностью и делаются фикцией, изображают близкое и далекое, тьму и свет, входят в мир воображаемого пространства и времени.

Существуют, однако, два специфических элемента картины, которые как бы создают переход от плоскости к изображению, одновременно принадлежа и к реальности картины, и к ее фикции -- формат и рама.

Может показаться, что формат картины -- только инструмент художника, но не непосредственное выражение его творческой концепции: ведь художник только выбирает формат. А между тем характер формата самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто даже указывает правильный путь к пониманию замысла художника.

Как правило, формат избирается до начала работы живописца. Но известен ряд художников, которые любили во время работы менять формат картины, то отрезая от нее куски, то прибавляя новые (особенно охотно этот делал Веласкес).

Самым распространенным форматом для картины является четырехугольный, причем чистый квадрат встречается значительно реже, чем четырехугольник, более или менее вытянутый вверх или вширь. Некоторые эпохи ценят круглый формат (tondo) или овал. История формата еще не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них с несомненноостью вытекает, что выбор формата ив имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нем одинаково ярко отражается и индивидуальный темперамент художника, и вкус целой эпохи.

Скрытую причинную связь между форматом и замыслом художника мы ощущаем перед каждой картиной, от которой исходит очарование истинного художественного произведения. Есть картины, содержание которых настолько срослось с характером формата, что

малейшее перемещение пропорций, кажется, должно было бы нарушить стилистическое и идейное равновесие картины. При этом следует различать случаи, когда художник совершенно свободен в выборе формата в соответствии с темой и композицией своей картины, и такие случаи, когда художнику приходится считаться с уже данным форматом (например, при украшении архитектурных элементов-- сводов, люнет и т. п.) и когда перед ним возникает вопрос, как приспособить свой замысел к готовому формату, как вписать в него свою композицию.

Горизонтальный, вытянутый формат, в общем, безусловно более пригоден для повествовательной композиции, для последовательного развертывания движения мимо зрителя. Поэтому к такому формату охотно обращаются художники, настроенные эпически, стремящиеся к активной композиции, к действию,-например итальянские живописцы XIV и первой половины XV века (особенно во фресковых композициях). Напротив, формат квадратный или такой, в котором вышина несколько преобладает над шириной, как бы сразу останавливает динамику действия и придает композиции характер торжественной репрезентации -- именно этот вид формата предпочитали для своих алтарных картин мастера Высокого Возрождения ("Сикстинская мадонна"). В свою очередь, при значительном преобладании вышины над шириной композиция опять приобретает динамику, сильную тягу, но на этот раз вверх или вниз; такой узкий формат был особенно по душе художникам аристократическим, декоративным (Кривелли) или настроенным мистически (маньеристы, Греко), стремящимся воплотить определенные эмоции, настроения.

Конечно, непреложных законов формата нет, но есть уловимые тенденции, язык формата.

Для иллюстрации этих потенциальных стилистических свойств различных форматов возьмем несколько конкретных примеров, которые, однако, вместе с тем свидетельствуют, что всякие абсолютные схемы в искусстве неприменимы, что стилистические законы создаются художниками, а не для художников. Возьмем, к примеру, тему "положение во гроб" и рассмотрим, как она преломлялась в фантазии нескольких выдающихся итальянских живописцев. Когда молодой Рафаэль со своей родины, из тихой Умбрии, где живописцы культивировали главным образом лирические, созерцательные темы,

попал во Флоренцию и сразу окунулся в ее бурную, полную напряженных исканий художественную жизнь, ему тоже захотелось разработать драматическую и героическую концепцию в духе тех, какие увлекали тогда великих флорентийцев -- Леонардо и Микеланджело. И вот под влиянием новой среды Рафаэль пишет "Несение тела Христа", стремясь вложить в свою композицию страстный драматизм и бурную динамику. Однако этот первый опыт молодого Рафаэля в области героической композиции нельзя назвать вполне удавшимся: поиски динамики приводят скорее к нагромождению мотивов, драматизм вырождается в суматоху. Где же причина неудачи? Несомненно, что одна из них, и, может быть, самая главная, заключается в неправильном выборе формата. Рафаэль выбрал для своей картины квадратный формат и тем самым в корне затруднил возможность активного, динамического развертывания композиции: движение неизбежно останавливается, застывает, замыкается, так как ни одно из направлений не получает перевеса. Сравнение с композициями других великих мастеров, трактовавших ту же самую тему, ясно показывает, в чем заключалась ошибка молодого Рафаэля. Так, например, Тициан, для того чтобы подчеркнуть тяжелый, волочащийся ритм трагической процессии, выбирает для своего "Положения во гроб" горизонтально вытянутый формат. Напротив, большинство мастеров барокко (Караваджо, Рубенс) оказывают предпочтение вертикальному формату, который позволяет выделить торжественность, величавость момента и воплотить движение сверху вниз -- снятие с креста или опускание тела в могилу.

Уже этот ряд примеров ясно показывает, что выбор формата подсказан не столько темой как таковой, сколько тем специфическим ее истолкованием, которое зарождается в фантазии художника. Еще убедительнее об этом свидетельствует различная трактовка одной и той же темы ("Положение во гроб") одним и тем же художником. Под конец своей деятельности, под влиянием произведений Савонаролы, Боттичелли отказывается от мифологических тем и от хрупкой, грациозной игры линий и развертывает в своих композициях образы глубокого, потрясающего трагизма. К наиболее волнующим композициям этого периода относятся две картины, изображающие положение во гроб (одна в Мюнхене, другая в Милане). Для первой композиции Боттичелли выбирает низкий поперечный формат, распростертый, давящий характер которого еще усиливается массивным

навесом скалы и темным зиянием пещеры. Такой же подавленный, стелющийся ритм выдержан и в распределении фигур -- в кривой запрокинутого тела Христа, в склонившихся к земле фигурах святых дев, в обмороке богоматери и наклоненных головах апостолов. В этой картине Боттичелли повествует о скорби и отчаянии в их различных стадиях и индивидуальных переживаниях. Но в том же самом году Боттичелли пишет второе "Положение во гроб", на этот раз исходя из совершенно иной концепции темы. Теперь его задача не столько повествовательная, сколько экспрессивно-символическая. Он хочет как бы связать все фигуры композиции в одно неделимое духовное существо и воплотить их вопль отчаяния и страдания в непрерывном ритмическом потоке линий. Если в этой новой композиции есть тяжесть падения и смерти, то через жест и взгляд Иосифа Аримафейского в ней выражено и противоположное направление -- тяга ввысь, устремление к небу. И для осуществления такой задачи, естественно, подходящим был вертикальный формат.

Таким образом, можно сказать, что формат обладает не только своим определенным декоративным ритмом, но и определенным эмоциональным тоном. Поперечный формат давит, принижает, вносит оттенок грусти, пессимизма, может быть, даже отчаяния. Милле сначала задумал свою композицию "Собирательница колосьев" в высоком формате, но очень скоро почувствовал, что только поперечный формат способен содействовать нужному настроению -- атмосфере одиночества, бедности, тяжелого физического труда. Напротив, вертикальный формат настраивает бодро, радостно, внушает зрителю чувство духовного освобождения и возвышенных устремлений. Только в вертикальном формате Тициан мог создать сияющий и ликующе-торжественный полет богоматери в своей знаменитой "Assunta" ("Вознесение"). Но также и квадратный или круглый формат обладает своим специфическим эмоциональным тоном, который можно определить как покой, сосредоточение, глубокую концентрацию чувств и помыслов. Именно эта эмоциональная концентрация, заложенная в круглом формате (tondo), а также крайняя сложность в заполнении фигурной композицией сделали этот формат столь привлекательным для некоторых мастеров итальянского Ренессанса (особенно Боттичелли, Рафаэля и Микеланджело). Какую сложную сеть эмоций сплетает Боттичелли в своих знаменитых тондо с изображением

мадонны, показывает его картина, называющаяся "Magnificat". Здесь центр картины свободен и движения фигур концентрическими кругами опоясывают его и устремляются к нему. Погруженная в размышления мадонна пишет слова хорала в книгу, которую держит один ангел, и при этом пользуется чернильницей, которую держит другой ангел. Обратим внимание, как сплетаются прикосновения рук как взгляды связывают фигуры, в то же время нигде не встречаясь. Младенец Христос смотрит па богоматерь, богоматерь -- на книгу, на книгу же смотрит один из ангелов, тогда как другой ангел смотрит на третьего, а третий -- опять на богоматерь. Получается перекрестная, магическая сеть эмоций, из которой нельзя вырваться.

Характерно, что квадрат и тондо представляют наиболее редкие, наиболее исключительные виды формата, только очень немногие периоды и направления, склонные в той или иной форме к классическим тенденциям, с охотой культивировали эти виды формата. В эпоху Ренессанса, например, круглый формат можно встретить почти только во Флоренции и в Риме, тогда как венецианские живописцы относились к нему так же отрицательно, как и к квадрату. По мере же того, как идеи Ренессанса теряют свою популярность, и тондо уступает свое место новому виду формата -- овалу, с конца XVI и до середины XVIII века овал является одним из самых излюбленных форматов европейской живописи. Это вполне понятно. Для жаждущих динамики художников барокко тондо должно было казаться слишком застывшим, абстрактно-математическим форматом. Овал двойствен. Он обладает не только более мягким изгибом контура, но и более гибким, более изменчивым ритмом своего силуэта. Насколько тондо олицетворяет покой и концентрацию, настолько овал непостоянен и полон устремления. Свободный от опеки циркуля, овал может быть уже, коренастей, свободней и т. д. Художник может придать овалу совершенно персональный оттенок. Именно в этом направлении от некоторой жесткости к мягкой текучести и развивается силуэт овала в эпоху барокко и рококо, соответственно всем тем стадиям общей эволюции стиля, которую можно проследить, например, в области рисунка и колорита.

Таким образом, мы вправе заключить, что история формата до известной степени отражает общие перемены, происходящие в эволюции стилей. Особенно тесная связь намечается между форматом и

пространственной фантазией той или иной эпохи. Высокие и узкие пропорции готического храма поощряли вертикальный формат картины (узкие и высокие створки алтарного полиптиха как бы повторяют разрез готического собора с его делением на главный и боковые нефы). Напротив, архитектура Ренессанса тяготеет к просторным пространствам и горизонтальным членениям, и на смену вертикальным створкам полиптиха появляется поперечный формат фресковой композиции. Несомненна также связь формата с индивидуальным темпераментом художника: чувственная, динамическая фантазия Рубенса требует более крупного формата, чем сдержанная и одухотворенная фантазия Рембрандта. Наконец, формат находится в прямой зависимости от живописной техники. Чем шире, свободнее мазок художника, тем естественнее его стремление к крупному формату; у Рембрандта параллельно освобождению кисти растет формат; живописцы, работающие тонкими кистями, предпочитают обычно малый формат.

Итак, анализ формата учит нас, что в эстетическом восприятии все функции картины (и декоративные, плоскостные, и изобразительные, пространственные) должны участвовать одновременно. Правильно воспринять и понять картину -- это значит одновременно, неделимо увидеть и поверхность, и глубину, и узор, и ритм, и изображение.

Что касается рамы, то ее стилистическое значение менее важно, чем роль формата. Но все же рама активно участвует в эстетическом воздействии, выполняя две основные функции. С одной стороны, рама концентрирует, как бы собирает вовнутрь впечатление зрителя от картины, с другой -- замыкает, отграничивает картину от внешнего мира. Подобно постаменту, рама выделяет картину над действительностью и усиливает ее живописное единство, ее иллюзорность. Это происходит благодаря, во-первых, тому, что рама в отличие от плоскости картины трехмерна, во-вторых, тому, что она скошена вовнутрь и подготовляет, возбуждает впечатление глубины.

Развитие рамы связано с появлением станковой картины -- со средневековьем, с поздней готикой. В эпоху поздней готики и раннего Ренессанса рама выступает как архитектурное построение, связанное с архитектурой церкви и продолжающееся в архитектуре картины. Обыкновенная же, не архитектурная рама, состоящая из реек, бортов и профилей, появляется с середины XV века. Во все эпохи (особенно в

барокко) преобладала золоченая рама -- пышная (украшенная растительным орнаментом, изображениями фруктов, раковин, сначала вырезанными из дерева, потом отлитыми из гипса), нейтральная, мягко, но решительно отграничивающая картину от окружения. В буржуазной Голландии XVII века господствовала темная (черная, коричневая) рама с простыми профилями, естественная для темных и теплых по тону картин. Вместе с импрессионистами появляется белая рама, особенно пригодная для яркой, цветистой живописи.

Старые мастера были очень внимательны к раме, учитывали ее воздействие в процессе работы, иногда даже писали в готовом обрамлении, считаясь с определенным тоном и декоративным ритмом рамы. Поэтому композиции старых мастеров часто очень выигрывают в первоначальных рамах. Так, например, знаменитая картина Корреджо "Ночь" (теперь в Дрездене) производит гораздо более сильное впечатление, если ее вставить в ту раму, в которой она была первоначально задумана мастером (рама осталась в церкви св. Проспера в Реджо): массивная, пластическая рама подчеркивает глубину и динамику, как бы удлиняет картину; симметричный характер рамы с выделенной центральной осью подчеркивает асимметрию, случайность композиции.

Связь между картиной и рамой в итальянской, особенно венецианской, живописи Ренессанса часто подчеркнута еще созвучием архитектуры, изображенной в картине, с тектоникой рамы, которые как бы продолжают одна другую, например аркообразное завершение рамы находит отзвук в своде или куполе изображенной архитектуры, и таким образом создается чрезвычайное единство и замкнутость впечатления. У живописцев XVIII века, склонных к крайней оптической иллюзии, это органическое слияние картины и рамы заходит, однако, так далеко, что вместо реальной рамы картина оказывается вставленной в иллюзорную, мнимую раму (Тьеполо). Напротив, живописцы эпохи романтизма для достижения той же цели часто прибегали к другому приему, продолжая изображение, вынося его на раму в символически-орнаментальных образах (Рунге, Клингер). Так происходило смешение границ, приводящее к потере дистанции с действительностью, между тем как рама должна обладать иной действительностью, чем картина. Наблюдения над рамами старых мастеров позволяют установить еще один принцип -- соответствие между профилем и шириной рамы и

размером картины: так, голландские живописцы имели обыкновение вставлять свои небольшие картины в крупные рамы с глубокой, отвесной профилировкой, которая как бы уводит глаз к центру картины и изолирует ее от всякого воздействия окружения.

Наблюдения над рамой вплотную подводят нас к основной дилемме живописи, к ее двойной функции: с одной стороны, живопись является украшением плоскости, с другой же -- стремится к изображению, к иллюзии пластической формы и глубокого пространства. В непосредственном художественном воздействии все элементы живописной формы участвуют одновременно, неотделимы один от другого и помогают друг другу, одновременно принадлежа и плоскости и изображению. Наше условное расчленение живописной формы на отдельные ее элементы отчасти оправдывается тем обстоятельством, что в истории живописи можно наблюдать, как отдельные художники, а иногда и целые периоды отдавали предпочтение то одному, то другому элементу, то линии, то светотени, то цвету и т. д. Если мы сравним, например, картины Дюрера, Рембрандта и Тициана, то сразу станет ясно, что в картине немецкого художника преобладает линия, контур, силуэт, картина голландского художника погружена в волны золотистого света, а картина итальянца насыщена яркими контрастами цветов.

Нет никакого сомнения в том, что древнейший и первоначальный способ восприятия и изображения мира основан на линии и силуэте. Правда, в природе собственно нет линий; есть только различно освещенные плоскости. Линия -всего лишь наша абстракция, условное средство для опознания границ плоскостей и предметов. Но эта условность необходима: живопись без линий, что организм без тела, без остова. Энгр говорил ученикам: "Даже у дыма есть форма, есть линейный рисунок".

В течение многих веков именно линейно-силуэтный рисунок (линия и плоское пятно) был основой живописи. Таковы самые древние изображения на стенах пещер во Франции -- силуэтные пятна животных из эпохи каменного века. Такова декоративная роспись античных ваз, таковы цветные стекла готического собора, таковы миниатюры средневековых рукописей, и такие же плоскостные, линейные приемы изображения свойственны византийской и русской иконописи. В новейшей живописи можно найти также немало приемов подобной

декоративно-плоскостной трактовки изображения. На линии и силуэте построено воздействие декоративных панно швейцарского живописца Ходлера, к линии и красочному пятну тяготеет живопись Гогена и Матисса. Вообще всюду, где современный живописец ставит своей задачей декоративную стилизацию и вдохновляется образами архаического или народного искусства, он стремится реабилитировать линию, контур, красочный силуэт.

Во всех этих случаях главное художественное воздействие покоится на простом контрасте между фигурами и плоским фоном: в греческой вазовой живописи фигуры выделяются на красном, белом или черном фоне, в средневековой мозаике или алтарной картине -- на золотом или синем фоне. Таким образом, создается своего рода абстракция от реальной действительности, фигуры живут словно в каком-то символическом пространстве. Особенно велика абстрактно-символическая сила у золотого фона -- своим блеском и таинственным мерцанием он из плоскости как бы обращается в бесконечность. Было бы ошибкой, однако, оценивать плоскостный, силуэтный способ изображения только как примитивный, только как результат неумения или неправильного восприятия натуры. Контраст между линейно-плоскостным и пространственным восприятием и изображением мира объясняется тем, что они основаны на совершенно различных предпосылках. Линейно-плоскостной стиль в живописи более свойствен эпохам с авторитарностью культур, основанных на полном подчинении деспотической власти, на коллективных, безличных принципах общежития. Наиболее ярко выраженные периоды такой авторитарно-коллективной культуры мы встречаем в архаической Греции и в эпоху раннего средневековья, и именно этим периодам в истории европейской культуры свойственны наивысшие достижения в области линейно-плоскостного стиля. В свою очередь, из тех же предпосылок тоталитарно-коллективной культуры естественно вытекает, что живопись в эти периоды прежде всего стремится к подчинению общему ансамблю, к выполнению декоративных, прикладных функций, к украшению архитектуры, предметов культа и быта. Характерно, что эти эпохи не знают станковой картины, самостоятельного, в себе законченного изображения. Напротив, чрезвычайный расцвет переживают техники прикладной живописи, главной задачей которой является не изображение, а украшение -- мозаика, ковер, эмаль, витраж.

Всем этим техникам свойственно, во-первых, что они принадлежат не столько индивидуальному миру зрителя, сколько некоей коллективной общности, являются неотъемлемыми элементами общего декоративного ансамбля, и, во-вторых, что они не столько изображают действительность, сколько ее преображают, сообщая реальным предметам некую новую, иррациональную материю.

Присмотримся ближе к некоторым свойствам этих техник -- например к контрасту между ковром (гобеленом) и живописью на стекле (витражом). Изображения на коврах (особенно в пору их расцвета -- на восточных, персидских, а также европейских коврах в эпоху готики) имеют обычно чисто линейный и плоскостный характер. При этом особенностью ковровых изображений, навеянной материалом и техникой, является, с одной стороны, острый, угловатый, граненый рисунок и с другой -- мягкий, бледный, заглушенный колорит. На этом своеобразном стилистическом противоречии основано главное очарование готического гобелена, как нельзя более соответствующее самому назначению ковра: ковер принадлежит стене или ее заменяет, образуя четкую границу пространства; и вместе с тем от прикосновения руки или порыва ветра ковер приходит в движение, колеблется, волнуется, образуя складки, превращается в подвижное, волнующееся, витающее изображение, своего рода мираж.

Живопись на стекле тоже требует плоскостного, декоративно-стилизованного рисунка. Но ее художественный эффект совершенно другой. Пестрые окна церквей известны уже с IV века, но это был еще чистый орнамент. Фигурные композиции появились только с конца X века на родине готики, в Северной Франции. К числу древнейших образцов относятся витражи в Аугсбурге (конец XI века) и замечательные, огромные окна на западном фасаде шартрского собора (1160). Расцвет витража происходит в XIII веке во Франции, когда готика как бы лишает стену опорных функций, вынимает ее и заменяет окнами между огромными столбами.

Техника живописи на стекле, сложившаяся тогда, осталась почти неизменной, с той лишь разницей, что в старые времена художники сами изготовляли красочные стекла, а теперь получают их готовыми. Процесс изготовления красочного витража проходит следующим образом. Сначала художник делает точный, детально разработанный набросок композиции (картон) в размер окна. По этому картону

устанавливают главные линии композиции, которые будут впоследствии проложены и скреплены свинцовой проволокой, и по отмеченным границам вырезают куски стекла разного цвета. Их складывают затем на стеклянной подставке против света, и художник расписывает их особой прозрачной краской буроватого тона -- сначала наносит главные контуры рисунка, а потом легко моделирует формы, штрихует, выцарапывает линии. В заключение витраж подвергается плавлению и стеклянные куски вставляются в свинцовую оправу. Сначала в витражах применялись лишь немногие тона (коричневый, желтый, красный), и до конца XI века композиции имели главным образом орнаментальный характер, фигурные группы выполнялись в небольшом масштабе и вставлялись в медальоны различной формы. Постепенно палитра все обогащается, фигуры увеличиваются, медальоны исчезают, появляются округло моделированные фигуры (вместо линейно-плоскостного стиля складывается пластически-пространственный), и витраж уже может соревноваться с алтарной или станковой картиной.

Глубокое и возвышенное воздействие готического витража особенно сказывается вечером, когда пространство собора погружено в сумерки, а цветные стекла горят, освещаясь лучами заходящего солнца. Готический витраж подобен в своем назначении и стилистическом эффекте гобелену и в то же время от него глубоко отличен. Подобен потому, что и готическое цветное окно заменяет собой каменную стену, является как бы витающей в воздухе границей пространства; подобен и потому еще, что эффект цветного витража постоянно меняется в зависимости от движения света, падающего сквозь стекло. Огромное же отличие заключается в том, что колорит ковра построен на мягких, заглушенных, бледных тонах, тогда как живопись на стекле горит яркими цветами, насыщена светом и изменчива в тонах. Этот преображенный эффект цветного витража еще усиливается контурами свинцовой оправы: ее очертания отчасти совпадают с силуэтами фигур, отчасти же не имеют с ними ничего общего, и, таким образом, над изображением или сквозь него проходит беспредметный орнамент красочных пятен, такой же чистый, абсолютный, как и озаряющий его свет.

Здесь пролегает граница двух живописных методов -- плоскостного и пространственного. До готического витража живописцы изображали

неизменные контуры предметов на неизменном абстрактном фоне. Со времени поздней готики и раннего Ренессанса живописцы уже изображают телесные предметы и те изменения, которые происходят с ними в зависимости от света, пространства, воздуха. Готический витраж как раз находится на границе двух методов: художник уже оперирует светом, но еще не умеет свет изображать. Окончательный перелом в европейской живописи происходит только тогда, когда художники ставят своей целью достигнуть эффекта готического витража, но с помощью изображения на глухом фоне.

Заметим, что этот перелом был уже отчасти предвосхищен в греческом искусстве на пути от архаики к классике. Даже социально-стилистические предпосылки оказались здесь схожими: расцвет городской культуры, начало индивидуализма, пробуждение зрителя как полноправной личности, как активного участника художественной жизни. Попытаемся в этой связи проследить за эволюцией греческой вазовой живописи. Она совершается в трех этапах. С начала VI в. до н. э. в греческой вазовой живописи господствует так называемый чернофигурный стиль: на красном фоне обожженной глины фигуры наносятся сплошными черными силуэтами. Это строго линейный, плоскостной стиль, в котором и фигуры (профили), и фон представляют собой чистую абстракцию. В конце VI -- начале V века начинается вторая стадия -- переход к краснофигурному стилю: на сплошном черном фоне (лак) выделяются фигуры в светло-красном тоне обожженной глины. Фон еще остается абстрактным, но фигуры уже приобретают известную реальность в движении и поворотах (фас, ракурсы). Наконец, третья перемена совершается в середине V века, когда получает распространение светлый, белый фон, на который фигуры наносятся прозрачными силуэтами и легкими красочными пятнами. Эти чудесные вазы с белым фоном (так называемые белые лекифы) означают в греческой живописи примерно ту же стадию развития, что готический цветной витраж в истории средневековой живописи. Роспись белых лекифов имеет еще чисто линейный, плоскостной характер, представляя собой в гораздо большей степени украшение сосуда, чем самостоятельное изображение. И тем не менее в этих светлых, бестелесных видениях, в этом неуловимом, светящемся фоне, так сказать, в потенции готовы все основные принципы новой живописной концепции -стремление к пространственному восприятию

натуры, к моделировке формы светотенью.

К этому же времени в классической Греции (аналогично -- в средневековой Европе) живопись, отвечая новым социальным и духовным требованиям, стремится отделиться от архитектуры, от стены, сбросить с себя декоративные функции и превратиться в самостоятельное, законченное произведение, в индивидуальность -- в станковую картину. Отныне живопись направлена уже не на предмет, который она украшает, а на зрителя, который ее рассматривает; она должна считаться с его индивидуальным вкусом, с условиями его восприятия, его субъективной точкой зрения.

Естественно, что под влиянием этого перелома живопись поворачивает в сторону реального изображения мира и прежде всего ставит своей задачей создать два главных условия этого реального восприятия -- свет и пространство.

Завоевание этих двух элементов живописного восприятия мира -- света и пространства -- начинается почти одновременно и развивается параллельно как в Древней Греции, так и в позднейшей европейской живописи. Характерно, что в обоих случаях свет не имеет сначала самостоятельного значения и его постижение проходит в пределах более общей проблемы пространства. Свет и тень прежде всего привлекают внимание живописца как средство конструировать форму и определить положение предмета в пространстве. Поэтому первые наблюдения живописцев в области света относятся к различению светлой и темной сторон освещенного предмета или фигуры, то есть к открытию так называемой основной или телесной тени. В Древней Греции открытие светотени почти совпадает с первыми опытами конструкции пространственной перспективы и относится ко второй половине V века. Литературные источники связывают эти открытия с именами живописцев Агатарха и Аполлодора. Агатарха греческие историки искусства называют первым специалистом театральной декорации, и из их описаний можно заключить, что декорации Агатарха к трагедиям Эсхила и Софокла представляли собой нечто вроде архитектурных кулис, построенных на элементарных принципах линейной перспективы. Гораздо более крупное историческое значение греческие теоретики искусства приписывали Аполлодору. Его реформа относилась прежде всего к области техники: Аполлодор был основателем независимой от архитектуры станковой картины,

выполненной в технике темперы на деревянной доске. Но еще выше античные теоретики искусства ценили глубокий внутренний переворот, вызванный стилистическим открытием Аполлодора. Плиний, например, характеризуя значение Аполлодора, говорит, что он "открыл двери живописи". Смысл открытия Аполлодора становится особенно ясен из прозвища, которым наделили мастера его современники: Аполлодора называли "скиаграфом", то есть живописцем теней, а его живопись "скиаграфией". Аполлодор был первым греческим живописцем, который стал моделировать форму с помощью света и тени. Отныне линейная, плоскостная живопись уступает место пластической, трехмерной живописи. Начиная с Аполлодора, живопись делается искусством оптической иллюзии.

Если открытию Аполлодора предшествовали целые тысячелетия абсолютного господства линии и плоского силуэта, то теперь открытия идут одно за другим. Изучая в природе освещение предметов, живописцы открывают падающую тень (то есть тень, бросаемую предметами на окружение, на землю или соседние предметы), затем просвечивание света сквозь прозрачные тела, рефлексы и отражения (греческие источники описывают, например, картину живописца Павсия: девушка с бокалом вина в руке, причем лицо девушки просвечивает сквозь стекло с красными рефлексами вина). За лепкой формы, градациями света и тени следует и другое важное открытие -- моделировка с помощью так называемых поверхностных линий. Изгибаясь вместе с рельефом поверхности, такая штриховка помогает глазу ощупывать форму предметов и определять их положение в пространстве. Чем более свободным становится мазок живописца, тем свободнее он пользуется направлениями этих поверхностных линий, рисуя кистью "по форме". Вместе с тем, наблюдая над изменениями, которым предмет подвергается под воздействием света и тени, живописцы все более внимания уделяют отношениям предметов между собой, их связи с окружением, их расстоянию от зрителя. Естественно, что параллельно завоеванию света в живописи идет изучение пространства. Первым результатом этого изучения является прием так называемого пересечения или закрывания одного предмета другим, прием, которого художники тщательно избегали в период плоскостного, линейного стиля. Окончательный же доступ в глубину пространства живописцы получают с открытием законов перспективы.

В практической жизни мы почти не учитываем различие между оптической видимостью вещей и их объективным существованием. Например, если два предмета одинакового размера находятся на разном расстоянии и, следовательно, один кажется нам больше другого, мы все же оцениваем их как одинаковые: улица, нам кажется, суживается вдаль, но мы понимаем, что она всюду одинаково широка. Не замечаем мы обычно и тех косых углов, которыми оборачиваются к нам в зрительном восприятии прямые углы домов, столов и шкафов. Одним словом, видимость вещей мы тотчас же истолковываем в тот образ предметов, который есть уже в нашем представлении на основании нашего опыта, наших знаний. Следовательно, если живописец рисует предметы в перспективе, то он считается с тем, что зритель все видимые линии, масштабы и направления почти бессознательно переводит в привычное для него представление о вещах. Задача перспективы состоит в том, чтобы создать на плоскости картины те же условия, в которых зрению являются реальные предметы в реальном пространстве. Открытие перспективы не означает, таким образом, нового способа смотрения (человек всегда видел вещи в более или менее последовательной перспективе), а лишь новый способ изображения мира. Представим себе, что мы смотрим с определенной точки зрения через стеклянную плоскость на пространство и предметы. Каждая точка видимости оказывается лежащей на поверхности стекла. Если это зафиксировать, будет перспективное изображение.

Каковы основные признаки перспективного изображения пространства? Отношение вышины к ширине предметов остается неизменным, радикальным образом меняются только все отношения третьего измерения. Все масштабы предметов по мере удаления от зрителя уменьшаются; предметы, находящиеся один за другим, скрывают друг друга (пересечение). Все линии, удаляющиеся от плоскости картины, сокращаются (ракурс). Если эти линии в действительности параллельны друг другу, то на изображении они сходятся в одной точке на горизонте. Не следует, однако, думать, что абсолютно правильное геометрическое построение перспективы достаточно для убедительного впечатления глубины. Как известно, два наших глаза видят в натуре два различных изображения, тогда как художник дает только одно построение. Кроме того, центральная перспектива рассчитана на вертикальное положение картины и на

совпадение глаза зрителя с точкой зрения в картине, между тем как в действительности картина может быть повешена под сильным углом к стене и ее горизонт может совсем не совпадать с реальным горизонтом зрителя. Поэтому художник часто отступает от абсолютно правильного построения, подчеркивая одни эффекты, заглушая другие во имя художественной правды (два горизонта у Веронезе). Не следует также думать, что так называемая центральная перспектива -- единственный способ восприятия мира и передачи пространства. Прежде чем он был открыт и отчасти параллельно с ним художники пользовались и другими приемами изображения пространства.

В первую очередь здесь следует вспомнить античную живопись. И в области света, и в области пространства греческие живописцы остановились как бы на полпути, в предчувствии тех завоеваний, которые впоследствии были сделаны европейской живописью. Проблему света греческие живописцы понимали только как средство для пластической лепки, моделировки фигур, проблему же пространства -- как узкую арену для действия фигур. Долгое время в археологии господствовал взгляд, что грекам были известны принципы центральной перспективы. Теперь это опровергнуто. Следует думать, что не только греческие живописцы, но и греческие геометры не сделали тех последних выводов из своих наблюдений над пространством, которые были сделаны в эпоху Ренессанса. Так, например, Эвклид, хотя и признавал, что параллельные линии сближаются по мере их удаления от глаза зрителя, однако не делал отсюда вывода, что они должны сходиться в одной точке на горизонте. К тому же в построении Эвклида идет речь только о двух элементах восприятия пространства -- о глазе зрителя и воспринимаемом предмете, которые соединены оптическими лучами; но в своей конструкции пространственного изображения Эвклид еще не имеет, в виду плоскости изображения, которая эти лучи пересекает. Поэтому лучше было бы назвать изображение пространства в греческой живописи не "перспективой" (то есть смотрением сквозь пространство), а "аспективой", то есть осматриванием, пластическим ощупыванием пространства глазами. Иначе говоря, цель греческих живописцев -- телесное, но не пространственное изображение. Они изображали не самое пространство, а фигуры в пространстве и не могли представить себе пространство без человека.

Вполне естественно, что приемы построения пространства в греческой живописи во многом сильно отступают от позднейшей центральной перспективы. Так, например, греческий живописец всегда стремится изображать каждую фигуру по отдельности, избегая закрывать одну фигуру другой и опуская тени, падающие с одной фигуры на другую. Вместе с тем греческому художнику чуждо представление глубины, бесконечного пространства, его последовательных планов: в воображении греческого художника существует только передний план, только близкие, доступные осязанию предметы. Характерным примером может служить фреска, известная под названием "Альдобрандинская свадьба" и хранящаяся теперь в Ватиканской библиотеке,-- есть все основания думать, что она представляет собой римскую копию с греческого оригинала из времен Апеллеса. В этой фреске легко видеть все отмеченные признаки греческой "аспективы": фреска, безусловно, создает иллюзию телесности, но в ней нет пространства в нашем понимании этого слова. Греческий живописец не нуждается в единой, неподвижной точке зрения, которая составляет необходимую основу центральной перспективы -- он как бы двигается мимо фигур и каждую рассматривает по отдельности. Поэтому было бы неправильно искать в греческой картине схождения параллельных линий в одной точке на горизонте. В классический период греческой живописи параллельные линии, удаляющиеся от зрителя, так и изображаются параллельными. В эпоху эллинизма живописцы, правда, пользуются приемом сближения линий в полной мере, но каждая группа параллельных линий имеет свою точку схода. Художник каждый предмет видит, так сказать, по отдельности, или, иначе говоря, он рассматривает свой пейзаж со многих точек зрения - то сверху, то снизу, то спереди, то сбоку.

Если приемы греческой живописи не совпадают с принципами центральной перспективы, то все же можно говорить о некотором сходстве их основных предпосылок. Однако история живописи знает и такие периоды, когда художественное восприятие пространства было основано на принципах, прямо противоположных центральной перспективе.

Самый яркий контраст европейскому восприятию мы находим в искусстве Дальнего Востока, в китайской и японской живописи. Я уже не говорю о своеобразных внешних признаках, так радикально

отличающих китайскую и японскую живопись от европейской. Начиная с основы и материала -- китайские и японские живописцы охотнее всего пишут на шелке и бумаге прозрачной акварелью или мягкой легкой тушью -- и кончая самим форматом картины (там приняты особые перемещаемые форматы, ширмы, веера, длинные свитки -"макимоно", "какемоно", развертывающиеся сверху вниз или справа налево, без рамы, только узкий бордюр с двух сторон),- во всех приемах работы, в каждом элементе техники эта живопись предъявляет к зрителю совершенно другие эстетические требования, чем европейская картина.

Присмотримся внимательнее именно к концепции пространства в дальневосточной живописи. Японская картина изображает придворных в широких одеждах, вышитых золотом и серебром; при лунном свете они внимают звукам флейты. Но как представляется фантазии японского живописца эта сценка придворной жизни? Прежде всего, совершенно отсутствует лепка формы светотенью, есть только мягкие взмахи линий и переливы легких красочных силуэтов. Рядом с телесной, пластической живописью европейцев образы японского свитка кажутся неуловимыми и расплывчатыми, подобно сновидениям; вещи и пространство как бы растворяются в пустотах и паузах. Кроме того, в отличие от привычного для европейца восприятия здесь пространство изображено не спереди, а сверху. Если европейский живописец, желая показать внутренность комнаты, как бы снимает переднюю стену, то японский живописец снимав крышу и потолок. Зритель словно сверху заглядывает в комнату и сквозь потолочные балки видит пол, спины и затылки участников концерта.

Возьмем другой пример -- китайскую картину, изображающую празднества в честь поэта Ли Тайбо. И здесь также живописец обходится совершенно без лепки предметов, без света и тени, показывая положение фигур в пространстве исключительно ритмом линий, отношением тонов и переливами воздушной дымки. И здесь художник воспринимает пространство сверху вниз. Поэтому поверхность земли кажется поднимающейся почти отвесно, горизонт отсутствует, и на дальнем плане пейзаж как бы исчезает в тумане бесконечности. К тому же уходящие в глубину линии не сходятся в одной точке, а так и остаются параллельными, тогда как фигуры словно слегка уменьшаются в масштабе по мере приближения к нижней раме.

Как объяснить такое своеобразное восприятие пространства, столь

чуждое европейцу? Подобное изображение пространства иногда называют обратной перспективой. Однако это вряд ли правильно. Такое название было бы применимо к живописи, если бы она развертывала пространство не спереди назад, а задом наперед. На самом же деле эта своеобразная концепция пространства имеет совершенно иной смысл. Мы обычно делим пространство на близкий и на дальний план; для китайского живописца все элементы пейзажа находятся одинаково далеко или близко, он как бы витает над миром. Европейский живописец воспринимает пространство спереди назад, китайский же живописец -- сверху вниз. Философски эту точку зрения можно было бы истолковать следующим образом. Европеец привык рассматривать картину как бы со стороны, противопоставляя себя изображенному миру. Китаец словно перемещает себя в изображение, делается участником этого изображения, сливается с его ритмом. Здесь и технический прием соответствует мировосприятию. Когда европейский живописец пишет картину, он ставит ее перед собой на мольберт и как бы сквозь картину смотрит в глубину пространства. Китайский же живописец во время работы (и китайский зритель, со своей стороны) развертывает свиток на полу и смотрит на него сверху вниз.

Впрочем, и в самой Европе мы знаем периоды, когда восприятие пространства в живописи было построено на основах, можно сказать, прямо противоположных центральной перспективе. Такое "антипространственное", с нашей точки зрения, восприятие натуры свойственно, например, раннесредневековому искусству. Его принципы намечаются уже в период раннего христианства, своего же полного расцвета они достигают в эпоху романского стиля и в Византии, а в эпоху готики начинают перевоплощаться под воздействием нового мировосприятия, идущего из Италии.

Уже в миниатюрах, относящихся к раннему периоду христианства, наряду с приемами, заимствованными у античной живописи, мы находим своеобразные приемы композиции, как бы отрицающие оптическое единство пространства, например изображение в одном пространстве событий, происходящих в разное время и в разных местах, или же отсутствие общего масштаба для изображенных фигур. Иллюстрацией может служить свиток из Ватиканской библиотеки. Рассказ ведется в виде непрерывного чередования эпизодов, причем главный герой повторяется в каждой сцене рассказа и изображен в

другом масштабе, чем остальные фигуры, трактованные в виде абстрактного, схематического фона. Другой пример -- миниатюра из так называемого "Россанского красного кодекса", изображающая Христа и Варраву перед Пилатом. Миниатюра словно разбивается на две совершенно независимые части -- верхнюю и нижнюю, но в то же время взгляд палача, обращенный к Пилату, явно свидетельствует, что вся нижняя группа задумана как бы находящейся перед Пилатом (на это указывает и стол, который изображен так, словно зритель видит его сверху).

Если мы сравним эти два примера, то сразу бросится в глаза их принципиальное отличие. В первом изображении, отражающем еще сильное влияние античной концепции, главный герой выделен на переднем плане и пространство развертывается спереди в глубину, тогда как во второй миниатюре главный центр изображения находится наверху и пространство развертывается, так сказать, сверху вниз. Таким образом, уже здесь, в миниатюре VI века, появляются в зародыше принципы того своеобразного восприятия мира, которое своего полного развития достигает в эпоху романского стиля. Его сущность можно формулировать следующим образом. Композиция изображения строится не на оптической, а на чисто мыслительной, символической связи. Элементы изображения сопоставляются не по своим конкретным, пространственным или временным признакам, но, с одной стороны, по их духовным и символическим соотношениям, по принципам религиозной или космической иерархии, а с другой стороны, по требованиям орнаментального ритма. Верх и низ в средневековом изображении означают не пространственные категории, а лишь символически-орнаментальные созвучия.

Ярким примером может служить миниатюра из евангелиара X века, изображающая "Въезд Христа в Иерусалим", где апостолы и верующие, расстилающие свои одежды по пути Христа, изображены ниже Христа и потому должны поднимать свои плащи над головами. Это символически-орнаментальное распределение композиции, этот прием "считывания" изображения сверху вниз настолько прочно внедрился тогда в сознание, что и много позднее, в живописи итальянского Ренессанса, мы находим его своеобразные пережитки (Кривелли). Само собой разумеется, что при подобной композиции пространства рама изображения и его фон приобретают совершенно особое значение,

радикально отличное от того, к которому привыкло наше зрение. Рама средневекового изображения не означает границы пространства, она есть некий символический знак, так сказать, орнаментальное очертание идеи. Поэтому изображение может пересекать раму в разных направлениях, выходить из нее или же разлагаться на несколько самостоятельных обрамлений. Вот характерный пример: миниатюра изображает пророка Даниила в пещере со львами. Изображение разбивается на два совершенно самостоятельных поля, очерченных закнутыми рамами: внизу Даниил в пещере, наверху ангел; пророк же, несущий пищу Даниилу, пересекает обе рамы и как бы связывает их в одно изображение, в одно идейное целое.

Точно так же и фон средневекового изображения имеет символическое, иррациональное значение. В средневековых миниатюрах часто можно наблюдать, как фигуры выделяются на орнаментально-стилизованном фоне. Однако такой фон не следует понимать как реальную плоскость -- занавес или ковер; это как бы некое недифференцированное, бесконечное пространство, из которого выступают только нужные художнику образы. В античном искусстве пространство существует постольку, поскольку оно заполняется телами, поскольку оно пластично, ощутимо. Средневековый же художник мыслит только такое пространство, которое обладает содержанием, выражает идею или символ. И только в эпоху Ренессанса это, так сказать, квалитативное восприятие пространства начинает вытесняться чисто квантитативным восприятием, пространства как некоей объективной видимости, как глубины, как стихии, независимой от заполняющих ее предметов.

Это восприятие пространства как глубины кажется нам таким естественным, можно даже сказать, неизбежным. Однако владение им далось европейскому художнику лишь ценой долгих поисков и неотступных усилий. К каким диковинным и парадоксальным результатам иногда приводили эти искания, можно убедиться на обзоре принципов и видов рельефа -- напомним об обратной перспективе некоторых средневековых рельефов, где фигуры и предметы уменьшаются по мере удаления от главного героя, то есть не спереди назад, а задом наперед. Не менее последовательное осуществление этой обратной перспективы встречается и в средневековой миниатюре: здесь параллельные линии сближаются не в глубине, на горизонте, а,

напротив, сходятся наперед, как будто точка схода находится у зрителя. Однако даже и этому словно вывернутому наизнанку пространству нельзя отказать в несомненной эстетической логике: средневековый живописец свое изображение мыслил не как оптическое впечатление, а как символ, идею, божественное откровение, которое направлено, обращено на зрителя.

Окончательный поворот к реалистическому, глубинному восприятию пространства совершается раньше в Италии, чем в Северной Европе. В течение всего XIV века итальянские живописцы с удивительной настойчивостью и последовательностью борются за завоевание центральной перспективы. Однако их искания направляются больше чутьем и интуицией, чем теоретическими знаниями. Поэтому ни Джотто, ни его последователям не удается раскрыть главную тайну центральной перспективы -- добиться единой точки схода для всех уходящих в глубину параллельных линий. В течение всего XIV века построение пространства в итальянской живописи основано на так называемой конструкции по частям: у каждой плоскости, уходящей в глубину, остается своя точка схода для параллельных линий, и эти точки собираются на одной вертикали -- получается как бы несколько горизонтов.

Заслуга первого практического осуществления центральной перспективы принадлежит архитектору Филиппе Брунеллески. Уже античные геометры, например Эвклид, основывали оптику на предположении, что глаз зрителя соединяется с наблюдаемым предметом оптическими лучами. Открытие Брунеллески заключалось в том, что он пересек эту оптическую пирамиду плоскостью изображения и получил на плоскости точную проекцию предмета. Чтобы убедить флорентийцев в значении своего изобретения, Брунеллески устроил оригинальную демонстрацию своей перспективной теории. Использовав двери Флорентийского собора как естественную раму, Брунеллески поставил перед ними проекцию баптистерия (здания крещальни, расположенного перед собором), и эта проекция с известной точки зрения совпадала с силуэтом изображенного здания. Флорентийское общество с восторгом встретило изобретение Брунеллески, для молодого поколения художников во главе с Донателло и Мазаччо точка схода, теория теней и прочие элементы перспективы сделались отныне самой жгучей, самой актуальной проблемой. Первое же

систематическое изложение этой проблемы мы находим у Л.Б. Альберти в "Трактате о живописи". Параллельно на севере Европы идет интуитивная разработка проблемы перспективы -- в изображении интерьера, динамического и ассиметричного, у Конрада Вица, гармоничного -- у Яна ван Эйка.

Наряду с линейной перспективой живописцы итальянского Ренессанса последовательно стремились овладеть еще тремя видами перспективного изображения пространства, совершая здесь новые открытия. Сюда относится, прежде всего, так называемая световая перспектива. Близкие предметы мы видим яснее и отчетливее, чем далекие. Живописцы Ренессанса использовали это наблюдение для создания иллюзии глубины, постепенно ослабляя моделировку более удаленных предметов и смягчая силу освещения от переднего плана в глубину. Кроме того, иллюзия глубины пространства может быть подчеркнута соотношением тонов ("тональная перспектива"). Поскольку некоторые краски (красная, желтая) имеют тенденцию выступать вперед, а другие (синяя, коричневая) как бы уходить в глубину, подбором и сочетанием этих "позитивных" или "негативных" тонов живописец может усиливать впечатление глубины или, наоборот, ему противодействовать. Наконец, живописцы позднего Ренессанса открыли еще один способ овладеть глубиной пространства -- так называемую воздушную перспективу. Это название, впрочем, не совсем точно, так как у воздуха нет цвета, его нельзя изобразить. Глаз воспринимает только пылинки в воздухе; чем дальше от нас предметы, то есть чем гуще слой пылинок, тем голубее кажется воздух и окутанные им предметы. Основываясь на этом наблюдении, живописцы, начиная с Ренессанса, выработали особое деление пространства на три плана при изображении пейзажа. Передний план обычно писали в буроватых тонах, средний -- в зеленых, а дальний план -- в голубых. Это тональное деление пространства на три плана (особенно последовательно у Рубенса) упорно продолжалось в европейской живописи до конца XVIII века, когда под влиянием акварели живописцы стали стремиться к более легким, текучим, неуловимым переходам пространства, к уничтожению коричневого тона. Но, в сущности говоря, только импрессионистам удалось окончательно освободиться от векового гипноза трех планов.

Не следует, однако, думать, что конструкция пространства в

картине преследует только оптические цели, служит только для создания иллюзии глубины. Эффекты перспективы могут оказывать гораздо более глубокое эстетическое воздействие, могут создавать известный ритм, усиливать действие, драматизировать его, пробуждать определенные эмоции и настроения. В этом смысле, например, очень поучительно сравнить эффекты прямой и косой перспектив. Торжественный, идеально-возвышенный тон композиции Рафаэля ("Афинская школа") и Леонардо ("Тайная вечеря") в значительной степени поддерживается именно тем, что пространство их картин построено на строгих принципах прямой перспективы. В "Тайной вечере" Леонардо длинный стол помещен совершенно параллельно плоскости картины, и точка схода всех уходящих линий находится в самом центре картины, в глазах Христа или, правильнее сказать, в бесконечной дали позади его головы. Эта суровая простота фона и его идеальное спокойствие тем сильнее выделяют драматическую насыщенность события, происходящего на переднем плане.

Напротив, косая перспектива резко противоречит духу Ренессанса, и поэтому свою наибольшую популярность этот прием приобретает в периоды, стиль которых основан на антиклассических принципах -- на асимметрии, диссонансе, динамической экспрессии. Тициан был одним из первых, кто стал широко пользоваться приемом косой перспективы, предвосхищая таким образом динамические эффекты барокко ("Мадонна Пезаро"). В этой композиции в отличие от классического стиля нет почти ни одной горизонтальной линии. Она построена не на спокойных плоскостях, а на динамических углах, быстрых диагоналях, резких пересечениях. При этом горизонт взят очень низко (почти на уровне нижней рамы), а точка схода помещена не в центре картины, а сбоку -- далеко за ее пределами. В результате чрезвычайно усиливается эффект пространственной иллюзии: кажется, что композиция выхватывает только случайную часть бесконечного пространства, которое расходится во все стороны за раму картины. Но в концепции Тициана все еще живы традиции классического стиля: чтобы разрешить диссонанс в гармонию, внести равновесие в динамическую композицию, Тициан помещает на переднем плане портреты заказчиков в симметричных и параллельных плоскости картины профилях. Живопись Тинторетто, младшего современника Тициана, уже совершенно свободна от этих пережитков классического стиля. "Тайная

вечеря" Тинторетто полна волнующей энергии, насыщена тревогой и тайной не только потому, что пространство темного зала кажется бездонным, что свет неожиданно выхватывает из этой загадочной мглы только части фигур, но главным образом потому, что длинный стол перерезает пространство острой, асимметричной диагональю, не имеющей в композиции ни отголосков, ни противодействия.

Не менее важное значение для экспрессии и эмоционального тона картины имеет выбор горизонта. Горизонт -- это камертон композиции. Различные приемы живописцев в использовании горизонта объясняются не только психологией стилей и эпох, но они часто бывают подсказаны также национальными и географическими особенностями. Так, например, пожалуй, можно утверждать, что в общем низкий горизонт более соответствует южному темпераменту, тогда как высокий горизонт более популярен в искусстве Северной Европы. Из повседневных впечатлений мы знаем, как меняется облик фигуры или предмета в зависимости от того, смотрим ли мы на них сверху или снизу или находимся с ними на одном уровне. Низкий горизонт выделяет фигуру, придает ей мощь, монументальность, величие; высокий горизонт делает фигуры безличными, пассивными, сливает с окружением. Крайне поучительно сравнить с точки зрения горизонта методы двух гениальных портретистов -- Веласкеса и Рембрандта. Для официальных портретов Веласкеса (смотрите так называемый "Портрет с прошением", изображающий короля Филиппа IV) характерны застылость, пассивность, отсутствие эмоциональной экспрессии и индивидуального жеста. Этому впечатлению содействуют и преобладание черного тона, и расплывчатый фон, но все же главную причину своеобразного безразличия модели следует искать в очень высоком горизонте. Отчасти это объясняется тем, что Веласкес обычно писал свои портреты стоя, глядя на модель сверху вниз. Поэтому ноги модели видны в ракурсе сверху, что придает позе некоторую застылость, тогда как взгляд портрета направлен снизу вверх -- этот прием особенно подчеркнут в портретах придворных шутов и калек, которых так любил писать Веласкес, усиливая трагическую беспомощность их образов. Напротив, Рембрандт, а также Тициан в связи с их активной концепцией человека любили писать портреты сидя. Портретам Рембрандта свойствен низкий горизонт, взгляд модели направлен на зрителя сверху вниз -- этот прием как бы поднимает

портреты над окружением, придает им витальную силу, духовное величие, пластическую четкость характера. Приемом низкого горизонта часто пользовались живописцы Ренессанса и барокко в композициях монологического характера, где нужно было выделить героя над окружением. В картине, называемой "Жилль", Ватто удивительно удалось меланхолическое одиночество Пьеро. Нет никакого сомнения, что одна из причин этого эффекта-- в низком горизонте: спутники героя наполовину скрыты холмом, с которого Жилль произносит свой монолог, и его фигура одиноким, загадочным силуэтом вырастает на фоне неба.

Однако в приеме низкого горизонта есть какая-то граница, за которой монументальность образа начинает приобретать театрально-патетический или сатирический характер, превращаясь почти в гротеск. Уже в "Жилле" Ватто есть оттенок грустной иронии. Еще более подчеркнута ироническая тенденция неизвестным мастером в портрете кондотьера дель Борро (раньше его приписывали Веласкесу). Элемент гротеска есть уже в самой натуре забияки и бражника. Но его надменное самодовольство еще более подчеркнуто круглым стволом колонны, смятым знаменем и, конечно, всего выразительнее -- низким горизонтом, который определяет положение зрителя у самых ног "триумфатора".

Иные стилистические возможности присущи высокому горизонту. В нем отражаются какие-то пережитки старинной народной фантазии, средневековой плоскостной концепции пространства. Недаром нидерландские живописцы, ревностно хранившие традиции готики, упорно придерживались высокого горизонта в XV и даже в XVI веке. При этом поверхность земли в картине поднимается почти отвесно, подчеркивается не столько иллюзия глубины, сколько плоскость, и все изображение приобретает орнаментально-сказочный характер (Брейгель). Кроме того, высокий горизонт не изолирует индивидуальную фигуру, не выдвигает героя, а, скорее, заглушает личность, сливает ее с окружением, со стихиями природы.

Следует, однако, иметь в виду, что эмоциональный тон в картинах с высоким горизонтом сильно меняется в зависимости от того, какой элемент преобладает в композиции -- фигуры или окружение. Композициям с немногими фигурами, которые подчинены пространству и настроению пейзажа и интерьера, высокий горизонт придает уютный,

интимный, несколько обыденный оттенок ("Святое семейство" Рембрандта), иногда грубоватый, почти брутальный характер ("Даная" Рембрандта, "Вифлеемское избиение" Станционе). Напротив, если в картине с высоким горизонтом фигуры заполняют всю плоскость, скрывают реальное окружение, создается мистическое, иррациональное настроение. Сошлемся на "Голгофу" Эль Греко. Ярким примером является также "Положение во гроб" Понтормо. В связи с бледным, словно потусторонним светом, острыми пропорциями и редким приемом композиции -- горизонт очень высок, но ряд фигур находится еще выше, так что зритель все же, смотрит на фигуры снизу вверх -- создается настроение необыкновенной таинственности (сравним аналогичный эффект в картинах Греко). К тому же в картинах Рембрандта обычно бывает горизонтальный формат, у Греко, Понтормо -- вертикальный.

Если на основе нашего анализа мы попытались бы вкратце реконструировать историю горизонта в европейской живописи, то картина развития оказалась бы очень изменчивой и противоречивой. В средневековой живописи, безусловно, преобладает тяготение к высокому горизонту, отчасти оно объясняется орнаментальными тенденциями средневекового живописца, отчасти его желанием развертывать действие на широкой, явно обозримой арене. В североевропейской живописи, в Нидерландах и Германии, господство высокого горизонта продолжается долго. Напротив, в Италии, особенно после открытий Брунеллески в области перспективы, пробуждается жажда экспериментировать всякими сложными конструкциями и неожиданными точками зрения. При этом наибольшую популярность у итальянских живописцев XV века приобретает прием очень низкого горизонта (часто даже ниже нижней рамы картины), получивший название "disotto in su", то есть снизу вверх -- прием, который позволял художнику блеснуть самыми смелыми ракурсами и создавать резкую иллюзию пространства (Учелло, Мазаччо). К концу XV века эта страсть экспериментировать пространством утихает, крайности выравниваются, и в эпоху Высокого Ренессанса вырабатывается спокойная, уравновешенная схема, при которой горизонт проходит в самой середине картины. Реакция против классического стиля (особенно во второй половине XVI века), мистически-иррациональные устремления маньеристов снова создают популярность высокого горизонта (на этот

раз в сочетании с вертикальным форматом картины). Эпохе барокко свойственно наибольшее разнообразие в применении горизонта. Отныне художник свободно и сознательно пользуется всеми ритмическими и эмоциональными возможностями, скрытыми в выборе горизонта, и в зависимости от темы, настроения, динамики картины распоряжается всем диапазоном точек зрения, от самой высокой (словно с птичьего полета) до самой низкой, получившей прозвище "лягушачьей перспективы". Новый перелом происходит в искусстве рококо, когда живопись опять обнаруживает тяготение к одному определенному виду горизонта, и именно к низкому горизонту. На первый взгляд может показаться, что живописцы рококо возвращаются к излюбленному приему раннего итальянского Ренессанса. При ближайшем рассмотрении, однако, обнаруживается очень существенное различие. В живописи кватроченто низкий горизонт сочетается с крупным масштабом фигур, в картинах рококо, напротив, фигуры изображаются обычно очень маленькими. Отныне не человек владеет фантазией живописца, а само пространство, атмосфера, окружение человека, бесконечность дали и тумана.

Помимо горизонта есть еще одно свойство нашего восприятия композиции пространства, весьма важное, хотя ему и придают обычно мало значения -отношение между правой и левой сторонами картины. Мы постоянно сталкиваемся с этим, когда на экране диапозитив бывает случайно повернут в обратную сторону. Почему неправильно повернутая репродукция производит такое неприятное, досадное впечатление? Тут дело не в мелочах (не в том, что на изображении правая рука стала левой), а в существе композиции, в искажении ее органического ритма, пространственной логики, последовательности восприятия.

Рассмотрим для примера одно из самых гармоничных произведений Рафаэля -- так называемую "Сикстинскую мадонну". Главное направление композиции образует здесь непрерывную кривую линию. Она начинается в левом углу, от папской фигуры (или головок ангелов), по фигуре папы Сикста поднимается к головам Христа и богоматери, затем по изгибам плаща мадонны и опущенным глазам Варвары возвращается вниз и замыкается. Но стоит только повернуть композицию в зеркальном направлении, как она сразу теряет все очарование своего текучего ритма. Нет гибкого взлета, свободного

размаха, композиция как бы тяжело оседает, погружается. Светлое облако у ног Варвары, которое в оригинале вносит успокоение и завершение, теперь кажется непонятной пустотой; занавес не поддерживает, а задерживает движение фигур; взгляды ангелочков обращены как будто мимо главного события.

На сходном ритме композиций построена картина Гольбейна "Мадонна бургомистра Мейера". И здесь взлет линии совершается слева направо, мягко завершаясь в изгибах женских фигур. Повернем композицию -- и сразу ритм ее становится отрывистым, как бы хромает, движения фигур теряют органическую логику, и глазу приходится преодолевать какие-то препятствия, чтобы восстановить внутреннее равновесие картины.

Итак, в обоих случаях мы оцениваем ритм композиции в направлении слева направо. Если мы говорим о поднимающихся и падающих линиях, то именно постольку, поскольку они начинаются слева и кончаются справа. То же самое и со светом (живописцы итальянского Ренессанса даже моделировали фигуры светом, падающим слева) и с красочными отношениями в картине. Но было бы ошибкой делать отсюда заключение, что и в изображении объективного движения (процессия, состязание, скачущие лошади) должна господствовать та же тенденция слева направо. Это неверно: изображение движения в картине может развертываться во всех направлениях ("Скачки в Эпсоме" Жерико). И тем не менее правая и левая стороны в картине имеют каждая свои функции, свою ценность, но не изобразительную, а декоративно-эмоциональную. Правая сторона картины имеет другую декоративную звучность, иную эмоциональную насыщенность, чем левая. Можно утверждать, что настроение картины определяется тем, что происходит в правой стороне-- там композиция говорит, так сказать, свое последнее олово.

Возьмем офорт Рембрандта "Три дерева". Разве не все равно, где стоят деревья, справа или слева? Но от их положения меняется все настроение композиции. У Рембрандта поставлен акцент на деревьях, и это придает целому характер борьбы, напряжения жизненной энергии. Стоит лишь повернуть композицию, как она сразу лишается активности и напряжения: деревья теряют свое значение, обращаются в пассивных статистов, и главный акцент падает тогда на дали, на уходящие грозовые облака. Напомню еще пример из голландской живописи XVII

века, особенно чуткой к языку настроений, -картину Янсенса "Женщина с книгой". Картина создает настроение теплого, интимного уюта; его носители находятся справа: сундук, солнечные зайчики, туфли; фигура же женщины -- только введение к тишине и покою. Повернем композицию -- покой и уют исчезают, у картины нет завершения, женщина неловко, случайно, как потерянная, сидит в комнате.

По-видимому, здесь имеет большое внутреннее значение связь с нашим оптическим и моторным опытом -- ведь пишем и читаем мы слева направо. Нет никакого сомнения, что по воле художника мы воспринимаем одну сторону картины чуть раньше, чем другую, рассматривая ее как начало, другую же -как завершение. Удивительно, как меняется общее впечатление от таких различных картин, как "Боярыня Морозова" Сурикова, "Отплытие на остров Киферу" Ватто, "Петр I" Серова, "Беглецы" Домье, "Похороны крестьянина" Перова, если мы произвольно изменим направление изображенного в них движения. В картине Сурикова, например, появляется несвойственный оригиналу оптимизм. И в любой другой возникает оттенок настроения, на который художник явно не рассчитывал.

Иными словами, всякая картина развертывается для нас не только в пространстве, но и во времени. К этой проблеме мы теперь и обратимся: если мы рассматривали живопись главным образом с точки зрения ее пространственных ценностей, то теперь попытаемся характеризовать значение времени в концепции живописца.

Понятие времени, бесспорно, играет огромную роль в жизни современного человека, в его мировосприятии, в его научном мышлении. Достаточно вспомнить, что один из крупнейших ученых XX века, Эйнштейн, разработал свою новую физическую теорию, основываясь на относительности исчисления времени, и что новый вид искусства из разряда временных искусств -- кино -- был создан именно в XX веке. Не приходится говорить о том, какое важное место занимает понятие времени в марксистско-ленинской философии, в методике диалектического материализма.

"В мире нет ничего, кроме движущейся материи, и движущаяся материя не может двигаться иначе, как в пространстве и во времени" *. "Пространство и время -- не простые формы явлений, а объективно-реальные формы бытия" **. Наши представления о пространстве и времени, будучи относительными на каждой данной ступени

человеческого познания, развиваются, приближаясь к абсолютной истине. Совершенно естественно, что искусство, которое является одной из форм общественного сознания, способом освоения мира, средством познания действительности, оперирует прежде всего и в основном объективными формами существования материи, то есть категориями пространства и времени.

Можно ли вообще говорить о категории времени применительно к пластическим искусствам, к произведениям скульптуры, живописи и графики? Обычно принятое деление искусств на пространственные и временные, то есть на такие, где образы существуют в пространстве и где они следуют друг за другом во времени, как будто бы полностью выключает время из сферы архитектуры, скульптуры и живописи как искусств пространственных. Действительно, образы живописи и скульптуры не меняются, не развиваются во времени, подобно музыкальной мелодии или ритму танца. Но значит ли это, что пластическим искусствам совершенно чужды идея и чувство времени, что с ними невозможно соотносить понятие динамики, ритма и т. п. Само собой разумеется, что это не так. Пусть образы пластических искусств неподвижны и неизменны, но они стремятся и способны воплощать совершенно определенные представления времени, указывать направление и последовательность движений, внушать переживания темпа и динамики временного потока. Больше того, можно утверждать, что именно дыхание времени, исходящее от картины или рисунка, потенция перемены, чувство становления образа или события, раскрытие их в статической плоскости придают подлинную жизнь образам живописи и графики, хотя в действительности они неподвижны. Чем сильнее мы ощущаем в картине (или рисунке, или рельефе) динамику времени, тем глубже и неотвратимей их эстетическое воздействие (сравним у Дидро: жизнь и движение фигуры -- две вещи, совершенно различные. Жизнь есть и в фигуре, находящейся в состоянии покоя. Художники придают слову "движение" свой особый смысл: они говорят о фигуре, находящейся в состоянии покоя, что "в ней есть движение" -- это значит, что она готова задвигаться).

Итак, какие же качества времени (и какими средствами) способны воплощать изобразительные искусства, в первую очередь живопись и графика? Что касается средств для воплощения временного начала в

живописи и графике, то очевидно, что их следует искать в фактуре и ритме живописной и графической плоскости, в направлении и темпе линий, в характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п. Об этом я сейчас не буду говорить. Гораздо сложнее вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны живописи и графике,-- иначе говоря, о самом существе концепции времени в изобразительном искусстве. Именно к этой стороне вопроса я бы и хотел привлечь внимание.

Здесь мы сразу же наталкиваемся на основное противоречие проблемы. Нет сомнения, что главным показателем времени в изобразительном искусстве является движение. Но могут ли живопись и графика, искусства статические по самой своей природе (холст, стена, плоскость бумаги), изображать движение? Совершенно очевидно, что это возможно только посредством радикального компромисса (отмечу мимоходом, что именно эта-то относительность движения в живописи и привлекает более всего творческую фантазию живописцев). В самом деле, если картина изображает неподвижное состояние, то ее статическая структура находится в известном равновесии с реальным содержанием изображения. Но как только задачей живописца становится изображение какого-либо процесса движения, так неизбежно возникает противоречие между неподвижным и неизменным изображением и транзитивным характером изображенного движения. Противоречие еще более заостряется, когда живописцу приходится иметь дело с комбинацией нескольких движений, с их различными темпами и последовательностью. Одним словом, когда картина должна интерпретировать некое действие, некое событие. В этом случае невольно напрашивается вопрос, обладает ли живопись достаточными средствами для воплощения события не только в его пространственных, но и временных свойствах? Мы знаем, например, что Лессинг это категорически отрицал. В шестнадцатой главе своего трактата "Лаокоон" Лессинг между прочим пишет: "Если это верно, что живопись использует совершенно иные средства или знаки, чем поэзия (первая пользуется телами и красками в пространстве, вторая -звуками, произносимыми во временной последовательности), то в таком случае знаки, которые помещены рядом, могут изображать только предметы, находящиеся рядом, и, напротив,-

* Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. -- Поли. собр. соч., т. 18, с. 181.

** Там же.

знаки, которые следуют один за другим, могут воплощать только следующие один за другим явления. Иначе говоря, истинное содержание живописи -видимые тела, и истинное содержание поэзии -- действие". И дальше Лессинг пишет: "По своим композиционным принципам живопись способна использовать только один момент действия, и поэтому она должна избрать момент наиболее ясный, из которого всего легче понять прошедшее и последующее". Родственные мысли высказывает Дидро: художник располагает только одним мгновением и не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее.

Эти очень спорные положения Лессинга и Дидро, отражающие концепцию просветителей, сразу вводят нас в сущность проблемы. По мысли Лессинга, живопись способна изображать только один момент действия. Так ли это? Всегда ли так было? И, главное, что означает термин "момент действия"? Неоспоримое ли это и вполне однозначное понятие? Если мы обратимся за разъяснениями к философам и выберем наугад несколько дефиниций, то окажется, что между ними нет никакого единогласия в этом вопросе. Есть философы, которые отрицают какую-либо длительность момента и сравнивают его с математической точкой. Есть другие, для которых переживание момента всегда заключает в себе элементы уходящего прошлого и приближающегося будущего. Философ У. Джемс еще более подчеркивает эту мысль сравнением "не острие ножа, а спинка седла". Эти разногласия побуждают некоторых философов строже различать понятия "настоящее время" и "теперь". Наконец, следует напомнить, что Платон в "Парменида" называет момент чудесным существом, которое не пребывает во времени (не удивительно, что Платон, как и ряд других греческих философов, сближает момент с вечностью).

Совершенно очевидно, что эти разногласия ученых не являются только результатом расхождения индивидуальной философской мысли, но отражают более общие предпосылки мировоззрения, характерные для той или иной эпохи, для того или иного философского направления;

что мы имеем здесь дело со сложной и противоречивой эволюцией представлений о времени, о движении и действии, моменте и вечности, прошлом и настоящем.

Мне бы хотелось теперь вкратце проследить основную линию этого развития на некоторых узловых этапах в истории художественного творчества и философской мысли. Этим сопоставлением искусства и философии я отнюдь не утверждаю тождественности или параллелизма в их развитии, а лишь отмечаю некоторые особенно яркие созвучия и совпадения, позволяющие глубже проникнуть в саму сущность проблемы времени в искусстве. Я не буду останавливаться на искусстве Древнего Востока. Египетский рельеф и египетская живопись еще не знают единства места и единства действия. Глубину египетский художник отождествляет с протяженностью (изображение пруда), поток времени он мыслит в виде разрозненных этапов действия (охота на уток, где охотники в одном ряду тянут сеть стоя, в другом -- лежа). На аналогичной стадии развития в известном смысле находится и греческое искусство эпохи архаики. Об этом свидетельствуют не только памятники архаического рельефа и вазовой живописи, но эволюция представления времени в греческой поэзии и философии. Так, все понятия, которые Гомер применяет для обозначения времени, имеют в виду не столько последовательность и длительность времени, сколько предметную, вещественную связь событий. Время в развертывании самой поэмы для Гомера реальней, чем время, о котором она повествует. Только у Пиндара впервые можно наблюдать более развитое представление о времени. При этом характерно, что Пиндар рассчитывает время только вперед, время для него олицетворяет движение в будущее, но никогда не обозначает ни текущего настоящего, ни уходящего прошлого. Окончательный перелом в сознании времени происходит только у Эсхила, когда понятие включает в себя всю последовательность событий. Вспомним современника Эсхила Гераклита, для которого мир находится в вечном процессе возникновения и уничтожения: "Все течет, все изменяется".

Концепция времени у великих греческих трагиков находит себе полную аналогию в греческом искусстве классического периода -- аналогию, особенно красноречиво воплощенную во фронтонах Парфенона, где достигнуто то единство действия, которое не было знакомо ни древневосточному искусству, ни греческой архаике.

Следует, однако, подчеркнуть, что единство греческой драмы (как в классической фронтонной композиции) имеет характер скорее причинной, чем пространственной и временной связи. Единство времени и места, как известно, было требованием не греческих трагиков, а итальянских гуманистов XVI века (Чинтио и Кастельветро). Фронтоны Парфенона представляют собой не реальную арену действия, а как бы отражение всей небесной сферы; события, в них изображенные, совершаются не в определенные отрезки времени, а словно в круговороте вечности. Подобно тому как для греческих философов пространство не имело самостоятельного бытия, а время было только числом, атрибутом движения, так и греческому искусству было чуждо сознание глубины пространства и исторического времени.

Новый этап в развитии понятия времени развертывается на базе средневекового мировоззрения, подготовленного в известной мере позднеримской и эллинистической культурой. Однако античный принцип единства действия оказывается утерянным, и ему на смену приходит новое понимание времени как ритмического и эмоционального потока в становлении образа. Первые симптомы нового представления о времени намечаются уже у Плотина, определяющего время как жизнь души, как некую духовную энергию. Дальнейшее развитие эти мысли получают у Августина, анализирующего незнакомые античной философии оттенки субъективного переживания времени -- ожидание будущего, созерцание настоящего, воспоминание о прошлом и впервые приходящего к сознанию "исторического времени" (жизнь человечества мыслится Августину развертывающейся в потоке времени между сотворением мира и Страшным судом). Еще дальше идет Дуне Скот, устанавливая существенное различие между временем пережитым, субъективным и объективным, материальным временем вещей и движений.

В изобразительных искусствах это новое понятие времени находит отклик в целом ряде своеобразных приемов рассказа и композиции. В представлении средневекового человека пространство и время не дифференцированы: пространство понимается через время как некий одномерный поток. Отсюда радикальное отличие средневековых принципов композиции в живописи и рельефе от античных, классических. Вместо центрической, уравновешенной схемы античного искусства средневековая композиция развертывается обычно в одном

направлении -- слева направо или наоборот, подобно чередованию письмен. Основной принцип рассказа в средневековом искусстве заключается в сопоставлении на одной и той же плоскости изображения не одного, а нескольких событий или действий. Зритель вместе с главным героем как бы переходит из одного этапа событий в другой, подобно зрителю так называемой симультанной сцены. Ярким примером средневековой схемы рассказа может служить рельеф "Грехопадение" из цикла рельефов, украшающих бронзовые двери Гильдесгеймского собора. Средневековый мастер изображает не концентрированный момент события, как это сделал бы художник Ренессанса, а его временную последовательность, причем одно и то же яблоко отмечает главные этапы действия: вначале яблоко висит на дереве, затем змей прельщает им Еву. Ева берет яблоко, передает его Адаму. Адам же сначала протягивает одну руку за яблоком, а затем в другой руке уже держит запретный плод.

Та же идея становления во времени господствует в готической архитектуре (пучки колонн, сбегающиеся в вершине ребра свода, устремление ввысь) и скульптуре. Готическая статуя полна непрерывного, витального движения; это движение бездейственно, оно совершается без перемещения в пространстве, но все тело статуи насыщено неудержимым стремлением вверх, словно отрывающим статую от земли. Греческому "движению действия" готика противопоставляет "эмоциональное движение".

Однако средневековому человеку еще чуждо понятие единства времени, сознание одновременности действия. Для него еще не существует того принципиального контраста между языком живописи и языком поэзии, которому, как мы видели, такое важное значение придавал Лессинг. Это расхождение впервые проявляется в эпоху Ренессанса, когда протяженность пространства оказывается полностью в распоряжении пластических искусств, тогда как временная последовательность отходит в сферу поэзии. Художественная теория Ренессанса, в известной мере возвращаясь к античному единству действия, требовала от изобразительного искусства, от картины прежде всего именно единовременного охвата всего поля зрения. "Живопись,-- говорит Леонардо, -должна в одно мгновение вложить в восприятие зрителя все свое содержание". Стремясь к новому, симультанному единству, художники Ренессанса изобрели целый ряд приемов,

незнакомых средневековому искусству. Сюда относится, прежде всего, центральная перспектива -- одно из самых мощных средств концентрации впечатления. С изобретением же центральной перспективы связаны единство масштаба, чуждое готике, созвучие пропорций, завоевание глубины пространства.

Однако гипноз средневекового сукцессивного метода был так велик, что он упорно продолжал воздействовать на воображение живописцев даже и в тот период, когда уже были полностью выработаны новые приемы симультанного единства. В течение почти всего XV века, а в некоторых случаях и еще позднее, генетический, сукцессивный рассказ продолжает существовать рядом с центральной перспективой. Напомню несколько примеров. "Давид", приписываемый Андреа дель Кастаньо: праща с камнем еще раскачивается в руке Давида, но отрубленная голова пораженного пращой Голиафа уже лежит у ног победителя. Фреска из цикла Беноццо Гоццоли, посвященного жизни блаженного Августина: в левой части фрески рассказывается, как отец и мать Августина приводят мальчика в школу; направо маленький Августин изображен на спине старшего школьника и учитель обрабатывает его розгами; в центре картины Августин, уже подросший, стоит погруженный в размышления, с тетрадкой и пером в руках, а его товарищ через плечо заглядывает в тетрадь; наконец в глубине, под аркадами, изображена шумная жизнь школы. Сукцессивный метод рассказа сочетается у Гоццоли с единством места и с новым представлением пространства -- единой точкой схода, единым источником света и единством масштаба.

Подобный компромисс двух противоположных методов не мог удовлетворить мастеров Высокого Ренессанса, стремившихся к логическому и тектоническому синтезу изображения, к симультанной концепции, которая требовала, чтобы в картине было воплощено только одно событие, происходящее в одном пространстве. "Тайная вечеря" Леонардо является классическим образцом симультанной концепции Высокого Ренессанса, соединяющей единство места с единством действия. Я не буду анализировать приемы, которыми Леонардо достигает здесь изумительной драматической концентрации. Следует, однако, подчеркнуть, что композиция Леонардо лишена подлинной динамики текучего мгновения. Леонардо только суммирует отдельные, изолированные действия, индивидуальные движения, вызванные

единой причиной -- словами Христа: "Один из вас предаст меня". Иначе говоря, единства места и действия, единовременности события Леонардо достигает лишь ценой потери динамики времени.

Время на картинах классического стиля как бы останавливается. Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений. На их картинах изображены не столько сами движения, сколько выхваченные из потока времени остановки, перерывы между движениями. На память невольно приходит поразительная аналогия между концепцией Леонардо и размышлениями философов Ренессанса. Так, например, Николай Кузанский, мысли которого предвосхищены одним из выдающихся представителей средневекового материализма, Уильямом Оккамом, определяет покой как "пограничный случай движения", движение же представляется ему как "чередование неподвижных положений". Иначе говоря, человек Ренессанса мыслил движение как переход из одного неподвижного состояния в другое.

Во второй половине XVI века происходит новый важный перелом в представлениях времени и пространства. Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую. Ренессансная теория искусства удовлетворялась описанием различных типов движения и определением их функций. Теоретикам маньеризма и особенно барокко, возрождающим некоторые тенденции средневековой мысли, этого недостаточно. Их занимает вопрос о причинах движений, о силе, энергии, лежащей в основе движения.

Контраст мировоззрений в этом смысле особенно ярко отражается на эволюции космогонии. Коперник ставит своей главной целью установить для всех астрономических явлений единый, общий геометрически-механический закон. Свою задачу он считает выполненной, если ему удастся определить положение солнца, планет и земли в космосе и вычислить их взаимные движения. Кеплер идет гораздо дальше и спрашивает о причине этих движений, выдвигает понятие силы. У него геометрически-механическая гипотеза превращается в причинную проблему: "Никакие тайны природы нельзя раскрыть одними геометрическими законами, если не удается найти заложенную в их основе причинную связь".

Наряду с проблемой силы, причины движения, искусство барокко

выдвигает, может быть, впервые, проблему темпа движения, скорости времени. О темпе в живописи можно говорить в самом различном смысле. Прежде всего сюда относится большая или меньшая стремительность самих средств изображения: например динамика мазка или скорость линейного ритма. Чувства темпа, динамики явления или события могут быть внушены, далее, характером композиции, контрастами света и тени, быстрым сокращением пространства и изобилием ракурсов -- одним словом, спецификой восприятия натуры и ее перевоплощения. Наконец, не менее важное значение может иметь и самое содержание изображенных событий или явлений, их характер, эмоциональный тон, число, взаимные отношения и т. п. Во всех этих направлениях искусство барокко по сравнению с классическим стилем стремится к большей динамике, к разнообразию и ускорению темпов.

Есть, однако, еще одна особенность в концепции времени, которая принципиально отличает барокко от Ренессанса. Дело в том, что необходимо различать два измерения времени -- последовательность и одновременность. Время привыкли мыслить движущимся в одном направлении, как прямую линию, нанизывающую одно за другим чередующиеся события. Однако если бы это было действительно так, то человек был бы неспособен в одно и то же время переживать несколько объектов сознания. Опыт же учит нас, что мы можем одновременно воспринимать зрительные и слуховые впечатления, способны одновременно говорить об одном и думать о другом и т. д. Такая же одновременность разного, бесспорно, присуща и объективному времени. Все это означает, что у времени есть не только протяженность, но и "объем", или, выражаясь иначе, время развертывается по меньшей мере в двух измерениях. Именно это сознание многомерности времени и отличает искусство барокко от искусства Ренессанса. В первый момент такое противопоставление может показаться неубедительным. Ведь я только что характеризовал концепцию классического искусства как единовременную, то есть основанную на некотором разрезе временного объема. Однако если мы сравним единовременность Ренессанса и барокко, то заметим, что в картинах Высокого Ренессанса речь всегда идет только об одном событии и о полном единообразии всех составных элементов этого события (например, мимика всех апостолов в "Тайной вечере" Леонардо концентрируется только на словах, произнесенных Христом), напротив, барочная картина часто

изображает одновременность нескольких различных событий и переживаний.

Особенно яркие примеры в этом смысле дает творчество Тинторетто, например картина из цикла, посвященного св. Марку, в галерее Брера. В отличие от художников классического стиля Тинторетто охотно избирает сложные сюжеты и стремится сделать их еще более сложными. В то время как в подземной крипте отыскивают тело святого, вынимая из саркофага один труп за другим, является сам святой, чтобы указать, где находятся его останки, и при его появлении злой дух покидает бесноватого. Своды крипты убегают в резком сокращении перспективы; фигура святого, вырастающая из угла, острый ракурс трупа на переднем плане, судороги бесноватого, испуг свидетелей события -все наполняет картину чуждой Ренессансу стремительностью. Самое же главное завоевание Тинторетто заключается в том, что он осмеливается в одно и то же время изобразить целую вереницу событий, которые, перекликаясь между собой, еще усиливают стремительность темпа. Если средневековый живописец изображал в одной картине разновременные события, если живописец Высокого Ренессанса во имя единства места и действия ограничивался одним событием, то Тинторетто стремится зафиксировать в картине одновременность разных событий.

Еще ярче этот прием воплощен в "Тайной вечере", которую Тинторетто написал для церкви Сан Тровазо. Невольно напрашивается сравнение с "Тайной вечерей" Леонардо. Вместо длинного стола, параллельного плоскости картины, здесь стол помещен под углом и апостолы сидят кругом стола, иные из них скрыты в тени, другие повернулись к зрителю спиной. Вместо индивидуально характеризованных образов, которые зритель должен изучать по отдельности, здесь общий и одновременный наплыв чувств, которые зритель и воспринимает как нечто целое. Особенное внимание привлекает выразительная фигура Иуды. Пораженный словами Христа, полный смятения, он опрокидывает стул и, желая скрыть свое замешательство, одновременно хватается за бутылку и бокал вина. Такой психологической компликации, подобной одновременности противоположных чувств, мы тщетно стали бы искать в живописи Ренессанса.

О том, что здесь проявляются не только специфические черты

творческой фантазии Тинторетто, но и общие тенденции эпохи, свидетельствуют также близкие аналогии в живописи младшего современника Тинторетто -- Федериго Бароччи "Madonna del Popolo" 1579 года. Не входя в подробный анализ этой чрезвычайно поучительной для мироощущения эпохи картины, отмечу только характерную для ее композиции двойственность точки зрения: небесное явление написано, в сильном ракурсе снизу, земная сцена -- в столь же резком ракурсе сверху. Картина, таким образом, как бы раздваивается на два пространства и два времени, но вместе с тем она объединена единым потоком композиции, так что зритель одновременно оказывается наверху и внизу, и в небе и на земле. Эта сложная динамика эмоций, эта одновременность разного пронизывает все детали композиции: в левом нижнем углу картины молодая мать призывает детей к созерцанию чуда, их ручки сложены в молитве, но внимание мальчугана целиком поглощено уличным музыкантом, а девочка следит за братом.

Так Тинторетто и Бароччи кладут основу дальнейшему развитию временной концепции в европейском искусстве. Если искусство Ренессанса достигло синтеза, как бы жертвуя временем, то теперь пространство все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость. С каждым новым этапом возрастает эта динамизация пространства. Если в живописи Тинторетто динамика относится только к действию, фигурам, то постепенно она начинает охватывать и среду, окружающую фигуры, наполняет и воздух, и свет, и всю поверхность картины своей эмоциональной энергией.

Напомню только два примера. В "Пряхах" Веласкеса одновременность разного (темное рабочее помещение ткачих и пронизанный серебристым светом парадный экспозиционный зал) воплощает не только оптический, но и социальный контраст изображенного явления. В картине Рембрандта "Синдики" концепция времени, понимание момента действия становятся настолько многосторонними, что замысел художника охватывает в одном временном потоке и видимое зрителю многообразие характеров в президиуме гильдии суконников, и невидимую, но ощущаемую причину их возбужденной реакции -- общее собрание членов гильдии (замысел, вряд ли возможный в живописи Ренессанса).

Я не буду подробно останавливаться на развитии концепции

времени в искусстве XVII века. Отмечу только, что для философской мысли этого времени "пространство" -- понятие все же более близкое, доступное, обладающее более объективными свойствами, чем "время". Так, например, Декарт понимает пространство как субстанцию, а время -- только как modus rerum (мера вещей), только как одно из условий познания вещей, а английский представитель механистического материализма Гоббс считает, что время существует не в вещах вне нас, а только в мышлении нашего разума. С другой стороны, Ньютон приходит к выводу, что пространство и время обладают объективным характером и не зависят от человека и его сознания.

Чрезвычайно утонченный анализ нюансов времени, его непрерывного потока мы находим в философии и искусстве начала XVIII века. Мне хочется остановиться сейчас на своеобразных созвучиях, которые можно установить при сравнении искусства Ватто, тончайшего мастера эмоциональных и красочных оттенков, и философии Лейбница, одного из самых острых мыслителей позднего барокко, соединяющего идеализм и метафизику с диалектической идеей о движении материи и о взаимосвязи всех форм проявления жизни.

В этом смысле особенного интереса заслуживает теория бессознательных представлений, выдвинутая Лейбницем. Различие между осознанными и неосознанными представлениями Лейбниц иллюстрирует на примере морского прибоя: шум моря возникает из отдаленных ударов волн; каждый из этих отдаленных шумов слишком ничтожен для слуха, хотя мы и воспринимаем их, но не осознаем в виде отдельных, отчетливых представлений. Точно так же и в нашей душевной жизни существует много неясных, скрытых, словно дремлющих представлений, которые Лейбниц называет "малыми представлениями" (perceptions petites) и которые слишком незначительны для того, чтобы проникнуть в наше сознание,-- это как бы атомы человеческой души. Учение о "малых представлениях" Лейбниц дополняет еще одним, весьма характерным для эпохи наблюдением. "Подобно тому как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира".

Эта идея Лейбница о бесчисленных точках зрения на вселенную, о

"малых представлениях", о неуловимых, недоступных ясному сознанию ощущениях оказывается чудесным образец воплощенной в рисунках и картинах Ватто. Один из излюбленных приемов Ватто -- рисовать одну и ту же фигуру в различных позах и поворотах или же, что особенно интересно, в одном и том же повороте, но с разных точек зрения. Например, фигура скрипача дважды нарисована в одной и той же позе, но с чуть заметными поправками и перестановками для фиксации наиболее экспрессивного момента движения или -- фигура сидящей дамы. Каждый раз она опирается иначе; подобно киноленте, мы видим ее в процессе непрерывного движения. Но особенно пленительна страница альбома с набросками женской головы: художник словно обходит ее кругом, нащупывая малейшие изменения формы.

Ватто не любит ни чистого профиля, ни прямого фаса; его не удовлетворяют даже более сложные повороты головы в три четверти. В рисунках и картинах Ватто головы изображены в неощутимых полуповоротах, чуть уловимых, "уходящих" профилях, в тех тончайших нюансах немного снизу, немного сверху или сбоку, которые в обычной жизни ускользают от сознания даже очень острого наблюдателя. В рисунках и картинах Ватто мы воспринимаем, однако, не только физическую неуловимость образа, но столь же сложные и утонченные градации душевных переживаний: вместе с поворотами и наклонами женская голова становится то надменной, то радостной или взволнованной. В каждом из этих поворотов, в каждом новом движении губ или глаз скрыто новое эмоциональное содержание.

Это удивительное чутье к неуловимым, недосказанным впечатлениям, обостренная способность воспринимать временные процессы приводят валансьенского мастера еще к одному важному открытию. Вспомним еще раз композиции Тинторетто. Как бы ни были стремительны его ракурсы, неожиданны его взрывы света, противоречивы действия и движения его героев,-- взятые вместе, они все же фиксируют некую остановку в потоке времени. Картина Тинторетто -- это некая застывшая мимика действия, не имеющая продолжения ни в прошлом, ни в будущем. Это время, у которого, так сказать, есть темп, но нет ни длительности, ни непрерывности. На этой ступени, достигнутой Тинторетто, европейская живопись остается, в сущности, на протяжении всего XVII столетия.

На рубеже XVIII века происходит перелом, находящий отклик в

философии и изобразительном искусстве. Кларк в переписке с Лейбницем отмечает, что недостаточно толковать время как чередование, последовательность, так как при изменении содержания времени длительность процесса может быть весьма различной. Эти размышления приводят к открытию двух очень важных, чуждых философии XVII века признаков времени -- непрерывности и длительности (в смысле продолжения прошлого в настоящем и будущем).

Именно эти свойства времени и стремится воплотить живопись Ватто. Всматриваясь внимательно в картину Ватто "Рекруты", мы замечаем, что она изображает, в сущности говоря, не столько группу новобранцев, сколько одну и ту же пару рекрутов, но показанную в смене различных моментов движения. Мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов, Ватто достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи.

Еще увлекательнее эта идея воплощена в знаменитой картине Ватто "Отплытие на остров Киферу". Картина изображает пары влюбленных; окруженные летающими амурами, они спускаются с холмов и направляются к лодкам. Композиция развертывается с двух сторон, но главное движение начинается справа, у гермы Венеры. Это движение трех парочек воплощает постепенное нарастание одного и того же эмоционального мотива. Вначале -- нежное "пианиссимо": кавалер красноречиво убеждает робкую возлюбленную двинуться в путь, но .сопротивление еще не сломлено, и в игру приходится вмешаться самому Эроту в бархатной курточке. Следующее звено -- борьба еще продолжается, но красавица уже протягивает руки кавалеру, готовому привлечь ее к себе. Наконец, последний, заключительный этап: колебания исчезли, и кавалер увлекает за собой даму, бросающую прощальный взгляд на подруг. Это чудесное нарастание единой эмоции как бы в непрерывной смене времени приобретает своеобразный привкус сладкой меланхолии благодаря тому, что действие удаляется от зрителя в глубину. Они, эти счастливые парочки в предчувствии беззаботных часов любви,-- они так близки нам, так ощутимы; но вот они удаляются, исчезают вместе с последними лучами солнца, и зритель остается в одиночестве, ловя замирающие в отдалении звуки смеха и шепота. Этот удивительный оттенок концепции Ватто следует особенно

подчеркнуть: быть может, впервые в истории живописи Ватто удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени.

Новый перелом в концепции времени совершается в начале XIX века. Уже Кант относил пространство и время к категориям не рассудка, а созерцания, связывая их только с миром явлений (не "вещей в себе") и ограничивая их роль функцией познающего субъекта. Этот субъективизм в концепции времени в еще более подчеркнутой форме выступает у немецких идеалистов XIX века, сплетаясь со своеобразной тенденцией снижения времени. Так, Гегель определяет время как форму созерцания, как нечто негативное, как бытие в постоянном самоупразднении (Sichaufheben). Точно так же Шопенгауэр рассматривает время как форму, обнаруживающую человеку все ничтожество его стремлений. Пространство для него -- утверждение, время -- отрицание существования. Это "деклассирование" времени, свойственное мировоззрению начала XIX века, связано с открытием все новых и новых его свойств, с превращением времени в демоническую силу, иррационализирующую действительность,-- одним словом, с прямо противоположной тенденцией сублимирования времени, все усиливающейся к концу века.

В изобразительных искусствах все эти противоречия мировосприятия, связанные с ростом субъективизма и идеализма и с их борьбой против диалектического материализма, находят очень яркое отражение. Одну из основных тенденций живописи XIX века можно было бы характеризовать как стремление подчинить пространство времени или, выражаясь точнее, наделить представление пространства свойствами времени (Гегель: "Rau ist etwas Zeithftes", Бергсон: "Проекция времени в пространстве"). Первые симптомы нового понимания времени можно наблюдать уже у Жерико, и притом в двояком направлении. С одной стороны, как ускорение темпа восприятия, как изображение скорости, как подчеркивание в движении переходящего элемента, одним словом, превращение "настоящего времени" в "теперь", "сию секунду" (пример -- "Скачки в Эпсоме"). С другой стороны, как направленность времени, его приближение и удаление, как переживание времени (время -- ожидание, время -- воспоминание или мечта). Примерами могут служить "Плот "Медузы" - картина, целиком проникнутая чувством острого ожидания

спасательного брига, вся построенная именно на направленности времени и стремлении человека его ускорить, перескочить через его неуловимые звенья, -- и замечательный "Портрет художника", в котором не только образ самого человека, но и все окружение -- светлая стена, череп, статуэтка, срезанная рамой, -- явно изъято из настоящего и живет или в прошлом, или в будущем. Жерико своим творчеством как бы предвосхищает два пути (или метода) в развитии новой европейской живописи (я говорю о путях, разумеется, лишь с точки зрения концепции времени, но они могут получить и более широкое истолкование -- в смысле двух обликов реализма в живописи XIX века).

Один путь, или метод, построен на ощущении времени и ведет к обострению симультанного, мгновенного восприятия. Этот метод получил свое теоретическое обоснование уже у Делакруа, в одном образном выражении, брошенном им в письме к Бодлеру: "Если художник неспособен нарисовать человека, падающего из окна четвертого этажа, то он никогда не научится изображать движение". Своего наивысшего выражения этот метод достигает в творчестве французских импрессионистов, для которых быстрота и одновременность восприятия служили гарантией оптического единства картины. Я ограничусь только одним примером, легче всего позволяющим сравнивать импрессионистов с мастерами барокко и Ренессанса, примером из области, если так можно выразиться, импрессионистической фабулы,-- "Завтрак" Ренуара. Одна из дам держит рюмку ликера как бы в перерыве между двумя глотками. Ее партнер что-то рассказывает, и на самом интересном месте его папироса потухла. Он ее вновь зажигает, прищурив глаз и чуть заметно улыбаясь, в то время как дама в черном приподнялась в ожидании развязки анекдота. Еще никогда во всей истории живописи событие, если только вообще в картине Ренуара может идти речь о событии, не было столь мимолетным и преходящим.

Другой путь, или метод, ведущий к переживанию времени, к его эмоциональному тону, к его специфическому содержанию, был избран русской живописью. Возможности этого пути гениально наметил уже Александр Иванов. Его "Явление Христа народу" не случайно показывает приближение Мессии издали: оно наполнено напряженным чувством ожидания не только в смысле расстояния в пространстве, но еще больше в смысле дистанции во времени. С огромной силой

трагический образ неумолимого времени развернут в некоторых эскизах А. Иванова. В одном из них мастер показывает не физический путь Христа на Голгофу, а тот эмоциональный путь ожидания и страха, предчувствия и отчаяния, который его сопровождает, не место действия, а время переживания. Именно это глубокое проникновение в идейный смысл и в эмоциональное содержание времени и подняло на такую небывалую высоту русскую историческую живопись.

В творчестве Сурикова и Репина, Серова и Рябушкина воплощены все аспекты времени, все разнообразие его темпов, вся его многомерная сложность -- от широкой волны социального времени в "Утре стрелецкой казни" до остроиндивидуального переживания момента в "Иване Грозном", от невозвратности прошлого через стремительный поток настоящего ("Петр I" Серова) к неотвратимому будущему. Примеры слишком хорошо известны, чтобы на них задерживаться. Напомню только два блестящих образца этого удивительного чутья эмоциональной динамики времени, свойственного русской живописи, - образцы, в которых острое переживание времени, его специфического тембра входило в непосредственный замысел художника,-- это "Не ждали" Репина и "Едут" Рябушкина.

Наряду с двумя основными течениями в концепции времени, характеризующими эволюцию европейской живописи XIX века, уже с самого начала столетия намечается третье течение, все более крепнущее и в конце XIX века захватывающее господствующее положение. Если первым двум течениям свойствен некий синтез, известное равновесие пространства и времени, то третий метод, который следовало бы назвать "антиипространственным", характеризуется тенденцией к поглощению пространства временем, к иррационализации пространства и света.

Самые ранние симптомы этой тенденции мы найдем уже у романтиков начала XIX века -- в графике Блейка, в живописи Рунге. Композицию "Утро" Рунге строит как будто по принципам перспективного пространства, но в то же время он сознательно нарушает эти принципы, объединяя фигуры и группы в "сверхпространственную" арабеску. Впечатление несоизмеримости пространства подчеркнуто трактовкой света в виде иррациональных полос, проходящих сквозь предметы и "отнимающих" у них телесность.

Если в композиции Рунге можно говорить лишь о симптомах нового мировосприятия, то на рубеже XIX--XX веков, в период

разложения буржуазной культуры, этот "антипространственный" метод, это стремление эмансипировать время от пространства, этот культ времени достигает своего наивысшего расцвета. Достаточно прислушаться к словам Бергсона или Шпенглера, явно оценивающих время выше пространства. По мысли Шпенглера, "время создает пространство, пространство же убивает время". Для Бергсона пространство есть только "фантом времени", подменяющий качество количеством, все живое превращающий в царство теней. Главную ценность времени -- внутреннюю динамику, слитное единство -- пространство дробит в чередование и смежность.

В области художественной культуры эти тенденции находят отклик в самых разнообразных направлениях. Стоит напомнить, что именно в эти годы происходит выделение нового, самостоятельного вида временного искусства -кино, что к тому же периоду относятся первые триумфы плаката и формирование специфического плакатного стиля, основанного на произвольной игре масштабов, на внезапных прыжках в пространстве и во времени, на сочетании факта и символа, на противоречии точек зрения.

Стремление к "антипространственному" методу ярко проявляется в движении "Jugendstil'a" и в концепции символистов. В картине "День" (1900) Ходлер противопоставляет мгновенному восприятию импрессионистов космический, "вечный" ритм времени. Попав в это заколдованное кольцо непрерывного вращения, уже немыслимо из него освободиться: человеческие фигуры, пейзаж, пространство -- все растворяется в безличном потоке времени, в беспощадной мерности его ритма.

Своего апогея культ времени достигает в концепции футуристов. Некоторые картины итальянского футуриста Руссоло поразительно созвучны размышлениям Бергсона о времени, его "dur e", той внутренней динамике, которая, по мысли французского философа, превращает пространственную смежность событий в их взаимопроникновение. Картина Руссоло "Воспоминание одной ночи", лишенная всякого пространственного единства, построена именно на тщетном стремлении создать целостность внутреннего переживания во времени.

Оглядываясь назад, на бегло пройденный нами путь, мы видим, как неисчерпаемо разнообразны могут быть аспекты времени в

изобразительном искусстве, как непрерывно меняются представления времени в смене эпох и стилей. Есть эпохи, которым проблема времени близка и родственна, и есть другие, которым она более чужда. Есть эпохи, более тяготеющие к стабильности пространства, и другие -- более проникнутые динамикой времени. Но при всей изменчивости этой эволюции некоторые выводы вытекают из нее с достаточной ясностью.

Прежде всего, не подлежит сомнению, что представление времени является неотъемлемым элементом, важнейшим творческим стимулом в концепции живописца и графика, сообщающим подлинную жизнь их образам. Далее намечается последовательная эволюция мировоззрения в сторону все более тесного слияния времени и пространства, их неотделимости. Что касается отдельных звеньев этой эволюции, то следует подчеркнуть, во-первых, что более передовые эпохи и направления в истории мировой культуры склонны оценивать время и пространство как объективные формы бытия материи, более реакционные -- как продукты человеческого мышления; и, во-вторых, что в период сложения нового стиля, нового миросозерцания проблема пространства явно преобладает над проблемой времени, тогда как интерес к динамическому темпу, к становлению, многомерности событий и явлений обнаруживается лишь на более поздних стадиях эволюции (сравним Караваджо и Гальса, Давида и Делакруа).

В заключение после техники и стилистики обратимся также к мировоззренческим проблемам живописи, к ее тематике, идейному содержанию и т. д. Проблема времени, по существу, уже вводит нас в этот круг вопросов. Еще ближе к нему мы подойдем на анализе какой-нибудь тематической области живописи. Целесообразно начать наш обзор с исторической картины. Почему именно историческая картина дает для этого наилучшие возможности? Потому что ей свойствен самый широкий диапазон: изображение человека и его окружения, пейзажа, драматического действия, психологии героев (здесь могут присутствовать черты портрета и жанра), многофигурной композиции. В исторической картине явственно выступают социальные предпосылки и идеи времени; давая художественное осмысление истории, она тем самым с особенной полнотой обнаруживает отношение художника к жизни и развитию общества.

Историческая картина в принципе изображает исторически значительное событие, существенный момент в жизни человечества.

При этом тема исторической картины не непременно почерпнута из прошлого (может быть, и из настоящего), она не непременно опирается на факт -- это может быть легенда, миф, поэтическое произведение. Но историческая картина всегда изображает не частную жизнь, а общественное событие; она является не столько иллюстрацией или реконструкцией истории или хроникой, сколько ее художественным истолкованием.

В свое время историческую живопись поднял на щит академизм, но он же засушил, умертвил ее. Начиная с Милле и Курбе, передовые зарубежные художники, отчасти именно поэтому, проявляют отрицательное отношение к исторической картине. Импрессионисты полностью изгоняют ее из своего творческого обихода. В России, впрочем, судьба исторической картины складывается иначе, а в Советском Союзе историческая картина переживает свое возрождение. Ее проблемы (человек, народ, героизм, общественные интересы) живо захватывают советских художников. Осмысление прошлого и понимание величавости настоящего оказываются для них в естественной связи. В частности, Великая Отечественная война 1941--1945 годов питает интерес живописцев к батальной теме, темы настоящего и прошлого как бы переплетаются в их творчестве.

До XIX века историческая картина располагала, в сущности, небогатым репертуаром тем: битвы, апофеозы, победы, клятвы, парады, встречи. Разумеется, в трактовке, в истолковании любой избранной темы проявлялись различные возможности и намерения живописца, художественного течения, школы: это могли быть диалог или многофигурная композиция, момент или длительная ситуация, наконец, художник мог создать образ известного героя или воплотить историческую ситуацию безлично. Прошлое в исторической картине трактовалось то как обыденное (характерно для ряда течений в XIX веке), то как величавое; порой оно не отделялось от современности: настоящее как бы участвовало в прошлом.

Античности свойственно мифологическое и поэтическое восприятие жизни народа, когда события седой древности сливаются в художественном представлении с событиями недавнего прошлого и современности. При этом античное искусство дает воплощение чувства народного единства, гражданственного героизма, гордого ощущения связи человека с обществом. В более поздний период, в эпоху

эллинизма, в Древнем Риме это чувство утрачивается, но зато история получает более конкретное осмысление. Напомню о "Мозаике Александра" (помпеянская копия с оригинала Филоксена конца IV века). Здесь проступала еще не вполне развитая, но истинная сущность исторической картины: историческая тема представлена без богов, но типически (не индивидуальный, определенный факт), во многом предвосхищая позднейшее искусство; показано целостное развитие человека, единство личности и коллектива. Напротив, в римских рельефах (триумфальные арки и колонны) все более конкретно, есть этнографические детали, почти историческая хроника; но исчез народный, человеческий, героический характер. Рельефы изображают не победу, а триумф, не человека, а империю, им свойствен дуализм натурального и аллегорического -- при известной условности репрезентативности.

В средние века идея исторической картины в общем глохнет, особенно в тот центральный период, когда церковь целиком господствует и элементы художественного украшения и рассказа сосредоточиваются в скульптуре. Некоторый интерес к исторической композиции заметен лишь в начале средних веков и с конца XIII века. Что же касается средневековья в целом, то для развития исторической живописи здесь, разумеется, была крайне неблагоприятна самая концепция исторического процесса -- провиденциализм (то есть взгляд на исторический процесс как на осуществление божественного плана), убеждение в неизменности феодального строя. Божественное откровение вместо психологических и социальных мотивов -- такая концепция, по существу, не оставляла места для собственно исторической темы. Поэтому средневековые живописцы и ограничили себя орнаментально-символическими и репрезентативными композициями на стене или интимным рассказом в миниатюре (обычно в виде священной аналогии: например прием послов в виде поклонения волхвов). Характерное для своего времени истолкование исторической темы дает также "Ковер из Байе" (XI век). На шпалере в пятьдесят метров длины изображено завоевание норманнами Англии, причем всецело господствует сукцессивный метод рассказа. Это -- "история" без личностей, но и без народа (только рыцарская община!), без идеи и без чувства, без окружения, но с характерными словесными комментариями на полях.

В Северной Европе эта провиденциальная и феодальная концепция истории продолжает существовать и в XV веке, только она все более насыщается светскими и бытовыми элементами. Это находит, в частности, свое отражение в миниатюрах Фуке к часословам и хроникам; они выполнены без всякого чутья прошлого. Битвы, например, изображаются только как внешние события без внутреннего стержня. Характер изображения к тому же подчеркнут высоким горизонтом, словно перед нами карты, топография.

Только в Италии XV века можно видеть начало новой концепции истории, буржуазно-гуманистической; это история, мыслимая без чудес, допускающая элемент случая, требующая критики источников. Так постепенно история становится наукой. И тем не менее в этой концепции еще сильны пережитки феодализма, поскольку изучается лишь внешняя история, в которой нет места народу, нет внимания к социальным отношениям, но зато очень чувствуется риторика. Не потому ли итальянский Ренессанс и не создал исторической картины в полном смысле слова (Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Леонардо, Микеланджело) в духе "Мозаики Александра"? Видимо, современные контрасты социальной и духовной жизни были слишком велики, они оттягивали от истории и влекли в изучение натуры, в гуманизм. Для художников Ренессанса человек, вне сомнений,-- центр мира, но он действует еще главным образом на арене религии (легенда и миф). Поэтому Ренессанс создает прежде всего портрет и монумент (памятник). С другой стороны, Ренессанс не знал еще в полной мере антагонизма частной п общественной жизни, поэтому его художники не отделяли, по существу, исторический жанр от бытового: у Гирландайо, например, историческое начало выступает в религиозно-легендарной оболочке, но в современных бытовых рамках. К тому же ренессансный исторический образ всегда слишком обобщен в сравнении с фактическими, действительными историческими событиями. Но Высокий Ренессанс все-таки вносит в трактовку исторических тем монументальную форму, героику, драматизирует событие и концентрирует внимание на определенном моменте.

Настоящая конкретизация исторической темы появляется только после Ренессанса, во второй половине XVI века. Эпоха кризиса ренессансного мировоззрения, реакция, время контрреформации, подъема маньеризма питают недоверие к натуре, побуждают к уходу от

настоящего в прошлое, от индивидуального к общему. Здесь историческая композиция нередко возникает как пропаганда, поучение. Вместе с тем у историков конца XVI века (Мезере) впервые ясно выражается интерес к народу, к социальным отношениям. И тут же у Жана Бодена ("Метод для изучения истории", 1566) мы найдем наряду со свободомыслием суеверия, веру в демонов, колдовство, чудеса. Постепенно созревает идея непостоянства человеческой истории, дающая при всех названных противоречиях своего рода предчувствие идеи эволюции.

Особенно яркого расцвета историческая картина достигает в Венеции. Дворец Дожей свидетельствует, о том, что коммуны вообще думали историчней, чем тираны. В "Битве при Кадоре" Тициана можно видеть подлинное становление исторической композиции, хотя она еще представляет сочетание реального действия с аллегорическим и сверхъестественным. У Веронезе ("Лепанто") и Тинторетто ("Зара") явственно выступает стремление обосновать картину битвы физически, технически и психологически. И в то же время все в целом -массовые сцены, народ, окружение -- показано как сон, как зрелище, со стороны.

XVII век, когда складывается искусство барокко,-- это эпоха абсолютизма; грандиозная картина бушующих общественных антагонизмов, страстей и событий. Индивидуальная воля теперь все чаще сталкивается с общественными силами. Вся историческая обстановка способствует обособлению частной жизни от событий всемирной истории в сознании мыслителей и художников. Отсюда прежде всего -- выделение чистого жанра, который до сих пор был неотрывен от исторической композиции. Самое же главное -- более субъективный и экспрессивный подход к истолкованию исторического события. Особенно характерен в этом смысле Рубенс, который соединяет увлечение аллегорией с поэтической выдумкой и субъективным переживанием истории. Напомню его композицию "Последствия войны" и его собственный комментарий к картине (письмо к Сустермансу в 1638 году): "Главная фигура -- Марс с кровавым мечом, несущий народу несчастье... Чудовища, означающие чуму и голод, неразрывных спутников войны... на земле лежит мать с ребенком -война угрожает плодородию и родительской любви... Под ногами Марса -- книга и рисунок, ибо он попирает также и науку и все прекрасное... Женщина в черном платье с разорванным покрывалом --

Европа, которая уже долгие годы страдает от разгрома, позора и нищеты".

Наивысшие достижения исторической живописи эпохи барокко принадлежат Веласкесу ("Сдача Бреды") и Рембрандту ("Клятва Клавдия Цивилиса"). Характерно, между прочим, что обе картины, по существу, композиции без действия: Веласкес избрал момент после события, Рембрандт -- до него. Вместе с тем у Рембрандта очень отдаленная, легендарная старина изображена живо, так сказать, актуально; у Веласкеса же очень недавнее, почти современное событие поднято на ступень исторической значительности, обобщено, как бы отодвинуто от зрителя. И в том и в другом случае документальная точность сочетается с естественной простотой и человечностью, монументальность -- с интимностью. Вполне очевидна и субъективность исторической концепции (прославление патриотизма и рыцарского благородства) при явной заинтересованности художника в происходящем в отличие от тех исторических композиций XVI века, где массовое действие показано как зрелище, как сон.

Одновременно в XVII веке происходит усиление академизма, который ведет в исторической живописи к условным схемам, аллегории, костюмной театральщине.

Скажем кратко и о том, что прибавляют XVIII и XIX века. XVIII век -теорию прогресса, интерес к изучению истории культуры, понятие среды, духа нации, народного духа, а в итоге -- даже критицизм и полемизм (у Гойи). В XIX веке процесс развития исторической живописи усложняется и дифференцируется. С одной стороны, в большинстве крупных европейских стран историческая композиция находится во власти академизма и утрачивает подлинный творческий интерес для передовых художников. С другой стороны, она привлекает особое внимание в связи с национально-освободительным движением и переживает новый расцвет, например, в Польше. Наконец, новая историческая концепция складывается у представителей сравнительно молодой творческой школы еще в конце

XVIII века -- у американо-англичан Коплея и Веста (стремление в репрезентативность чуть ли не барочной композиции внести актуальное и индивидуальное содержание). В целом можно сказать, что исторической живописи XIX века свойственны две как бы противоположные тенденции: 1. Восприятие прошлого как настоящего,

во всей случайности обыденной жизни. 2. Героизация настоящего, возвышение современной действительности на степень исторического факта (но уже без античной тоги). При этом художников интересует не только психология героя, но и психология человека вообще, обыкновенного смертного (с предпочтением момента страдания, пессимизма в оценке хода исторических событий для судьбы личности).

Следует также особенно подчеркнуть важное значение русской исторической картины, которая развивалась во второй половине

XIX века как раз в борьбе с академизмом, в принципиальном противодействии его холодным, риторическим, костюмным композициям. Достаточно напомнить о драме исторической личности, как она представлена у Репина, о трагедии народного бунтарства у Сурикова (примеры широко известны), о необычайно остром внимании к человеку, его психике в моменты больших потрясений.

В то же время в исторической живописи к концу XIX века человек постепенно теряет свое значение. В центре интересов художника теперь находится исторический пейзаж, господствуют бесфабульность, архаизация при стилизованном декоративизме и эскизности5.

Приложение I

ИЗ ПРОСПЕКТА "ВВЕДЕНИЕ"6

ЖАНРЫ В ЖИВОПИСИ

Историческая картина. Ее диапазон. Академизм и историческая картина. Импрессионизм и историческая картина. Мифологическое или поэтическое восприятие истории в античности. "Мозаика Александра". Средние века неблагоприятны для исторической картины (провиденциализм). "Ковер из Байе". Миниатюры Фуке. Живопись итальянского Возрождения. Новые завоевания исторической науки в XVI веке. История народа. Картоны Леонардо и Микеланджело. Тициан, Веронезе, Тинторетто. Новый этап в XVII веке. Академии, аллегорический подход. Рубенс "Последствия войны". Веласкес "Сдача Бреды". Рембрандт "Заговор Цивилиса". XVIII век. Вико и историческая закономерность. Изучение истории культуры. Тьеполо -- фресковый цикл в Вюрцбурге. Критицизм и полемизм в исторической картине. Гойя. Восприятие прошлого как настоящего. Возвышение современной действительности. Русская историческая картина. Репин. Суриков. Рябушкин. Серов. XX век. Разные пути исторической картины. Пикассо "Герника", Р. Гуттузо. Советская историческая живопись. Дейнека.

Кукрыниксы. Ульянов. Лансере.

Бытовой жанр. Взаимоотношения человека и пространства. Проблема интерьера. Античная "топография". Средневековая миниатюра. Жанр в религиозной картине. Жанровый портрет. Италия, Нидерланды, Германия. Брейгель, Артсен, Караваджо. Особенности крестьянского, буржуазного, аристократического жанров. Вермеер, Ленен. Испанская живопись. Жанристы XVIII века. Черути. Сатирический жанр. Хогарт, Траверси. Доменико Тьеполо. Гойя. От Ватто к Шардену и Грезу. Жерико. Делакруа. Домье. Бидермейер. Салон. Передвижники. Лейбль. Импрессионисты. Тулуз-Лотрек. Бытовой жанр в XX веке. Гуттузо, К. Баба и другие. Советская живопись. Пластов, Яблонская, Сарьян и другие.

Портрет. Автопортрет, групповой портрет. Портрет заказчика, "профессиональный" портрет, жанровый портрет. Проблема сходства в портрете. Художники, вкладывающие себя в портрет (Рембрандт, Дюрер) и отрицающие себя (Гольбейн, Веласкес). Фаюмский портрет. Нидерландский портрет. Италия. Боттичелли, Леонардо. Рафаэль. Немецкий портрет. Тициан. Эль Греко. Ф. Гальс. Рембрандт. Веласкес. Портрет XVIII века. Гисланди. Латур. Английские портретисты. Гойя, Давид, Энгр. Русский портрет. Дега, Мунк, Нестеров и другие.

Развитие пейзажа. "Одиссеевы пейзажи". Китай VIII--XII веков. Средневековая миниатюра. Ван Эйк. К. Виц. Интимный и героический пейзаж. Архитектурный пейзаж. Пейзаж без человека. Акварели Дюрера. Альтдорфер. Брейгель и времена года. Тинторетто и эмоциональный пейзаж. Эльсгеймер. А. Карраччи. Пуссен. Лоррен, Рубенс и стихийный пейзаж. Голландский пейзаж. Маньяско. Каналетто и Гварди. Романтизм и пейзаж. Констебль. А. Иванов. Барбизонцы. Русский пейзаж. Импрессионизм. Ван Гог и дальнейшее развитие пейзажа.

Натюрморт. История понятия. "Неприбранная комната" Соса. Помпеянский натюрморт. Средневековая миниатюра. Нидерландская живопись XV века. Интарсия. Якопо де Барбари. Артсен. Караваджо. Фламандский, голландский, французский, испанский, итальянский натюрморт XVII века. Депорт и Шарден. Гойя. Мане, Ван Гог, Матисс. Гуттузо. Машков и Сарьян.

Приложение II

ПРОБЛЕМА СХОДСТВА В ПОРТРЕТЕ 7

Заказчик и художник редко бывают друзьями. Да и трудно прийти к дружескому согласию, толкуя на разных языках. Ведь заказчик, особенно если он к тому же любитель искусства, никогда не ограничится простым определением срока, когда должен быть готов заказ, или цифрой вознаграждения; ведь ему тоже хочется принять участие в создании будущего художественного произведения; у него есть любимые настроения, у него есть стена или потолок, которые он давно мечтал вот так или так разукрасить. А художник просит только об одном: чтобы не насиловали его творческую волю, чтобы чужие, неловкие руки не измяли нежный образ его фантазии, его хрупкую святыню. Где же им столковаться! Но нигде эта рознь, эта почти враждебность двух несогласных мировоззрений, нигде она не сказывается так резко, как в области портрета. Здесь уже не только художник оберегает свою святыню, здесь затронут также интимный мир заказчика, здесь его достоинство поставлено на карту; и разве не вправе он по мере сил это достоинство защищать? И обратно, может быть, никогда художник не бывает более свободолюбив, более беспощаден, чем в портрете, когда какой-нибудь телесный недостаток своей модели, дефект ее носа или форму головы он обращает в материал для своих красочных и линейных экспериментов. Заказчик хочет видеть себя, видеть запечатленным на полотне кусочек своей души, то интимное "я", которое он, может быть, никому не открывал, или он ждет, что под магическими кистями художника его всегда тусклые глаза заблещут непривычным огнем, его губы станут пунцовей, его лоб выше и благородней; или он надеется, что в этом портрете, писанном чужими руками, ему удастся найти незнакомые для себя черты; или он хочет увековечить вместе с собой этот любимый уголок гостиной и свое нарядное платье. А художнику нет дела до этих интимных желаний, которые налагают узы на уже сложившийся в нем образ видимого, он зорче всматривается в поворот головы и округлые плечи и взглядом откидывает ненужную бахрому платья или навязчивый галстук.

Наконец портрет готов: две враждебные воли, жаждущая и творящая, слились в один чувственный образ, и тем самым они стали еще враждебней, отошли друг от друга еще дальше. Потому что заказчик увидел то, что меньше всего ожидал, он не узнает себя, он не находит никакого сходства; а художник еще уверенней, чем раньше, еще резче заявляет, что он и не искал никакого сходства, что его задачи

были другие -- не копия, не подражание, а живописное пересоздание. Такова обидная судьба портрета. Разумеется, я взял только отвлеченный случай, момент чистого, непримиренного столкновения. А бывало и бывает часто совсем иначе; бывает, что заказчик сам не знает, почему ему захотелось иметь собственный портрет, и тогда он доволен всем, что ему преподносят; или бывает, что художник пишет именно так, как от него хотят, и тогда в портрете находят и сходство, и высокий лоб, и орлиный взгляд. Но будем держаться отвлеченного метода. Откуда возникает эта разница взглядов? На чем основана враждебность заказчика и художника? Она основана на понятии о сходстве, на различных толкованиях похожего в природе и художественном произведении, на случайных ассоциациях, которые примешиваются к впечатлению портрета больше, чем ко всякому другому созданию искусства. В самом деле, чем обыкновенно интересуются современные зрители в портрете? На чем основывают свою художественную оценку портрета, уничтожающую или одобрительную? Всегда и прежде всего на сходстве, на сличении модели и картины, на отыскивании соответственных черт, на узнавании живого оригинала. Если оригинал знаком, сличают непосредственно; если он неизвестен, пытаются в своем воображении представить его себе таким, каким он был или должен быть в действительности. И эта работа сличения, эта очная ставка между картиной и действительностью заходит обыкновенно так далеко, что произведение искусства, портрет, перестает быть центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать, для того чтобы через него вернуться опять к той же действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади.

Правда, это искание сходства случается и в других областях живописи; часто можно слышать перед картиной: такого заката не бывает или: это движение неправдоподобно; но здесь критика относится скорее к художественным средствам, чем к самой цели. Закат не удался, например, потому, что он слишком красен или тени слишком сини, но перед нами все-таки закат. А в портрете, который не удовлетворяет обыденным требованиям сходства, не хотят признать даже человека. Напротив, современный художник больше всего стремится К тому, чтобы устранить всякое подозрение, что он копирует действительность,

что его картины имеют какое-нибудь непосредственное отношение к окружающей природе, к чувственному миру. Если верить современному художнику, так он не портрет вот этого лица пишет, он синтезирует свое понятие о мире и живущем, он переводит язык вещей на язык четвертого измерения, он выражает свое настроение по поводу случайного предмета.

Итак, два противоположных полюса. Если современный зритель понимает портрет только как фокус со сходством, как список примет, если в художественном произведении он улавливает только бледную тень действительности, то современный художник и слышать ничего не хочет о действительности, о реальном мире, он отнимает у портрета всякую остроту индивидуального чувства, всякое трепетание человеческого организма. Но присмотримся поближе, и тогда оказывается, что в требованиях двух враждебных партий, заказчика и художника, выраженных мною в резком контрасте, вообще идет речь не о сходстве, а о чем-то другом, эстетическое credo и тех и других вообще не допускает никакого портрета. Ведь современному зрителю надобно не сходство, а повторение, не портрет, а точный оттиск. А для современного художника портрет не может существовать, потому что он не признает не только сходства, но даже соотносительности.

Но как же это сходство понимать? Где границы этого сходства и где его критерий? Вспомним для примера портрет папы Иннокентия X, писанный Веласкесом. Попробуем поверить в то, что глаза Иннокентия X, его молнией изогнутые брови, его поджатые губы похожи на что-то виденное нами в жизни, попробуем представить себе папу как недоверчивый, скрытный характер, как человека извилистой фантазии, всегда плетущего неуловимую сеть интриги. Попробуем, может быть, мы и правы, но вернее, что мы ошибаемся, как ошибся английский король Генрих, который по портрету точного Гольбейна выбрал себе в жены Анну Клевскую, а увидевши ее наяву, разочарованный с первого взгляда, отослал невесту обратно. Или припомним Ван Дейка. Ведь нему мы хотели бы верить, верить его изящным лицам и мерцающим бархатам, верить аристократичной белизне рук на его портретах, тонким, трепетным пальцам и узкой кисти. А между тем ведь теперь известно то, что не знали ни Карл I, ни Генриетта Французская, ни придворные дамы; известно, что Ван Дейк писал руки не с оригиналов, не со своих царственных заказчиц, что у него была на этот случай

особая натурщица и что пышные шлейфы и мерцающий бархат он заимствовал из своего собственного обширного гардероба. Не значит ли это, что никакой натурализм не способен и не стремится передать настоящее сходство с природой? Не показывает ли случай с Ван Дейком, что всякая иллюзия в искусстве только до тех пор существует как обман сходства, пока мы ей хотим верить; и что если мы заранее условимся не поддаваться мнимым сходствам, то тем сильнее выиграет для нас внутренняя ценность портрета: то есть, другими словами, мы будем смотреть на руки Ван Дейковых героинь не как на руки маркизы такой-то и фрейлины такой-то, а как на гибкие линии, завершающие движение фигур, как на выражение скрытой в этих фигурах жизни. И не ясно ли, что темперамент Веласкесовых портретов -- это не темперамент Иннокентия X или Филиппа IV, а темперамент тлеющих красок, какого-нибудь темного кармина и холодных белил?

Что же тогда оказывается? Можно ли отсюда сделать заключение, что живописный портрет и не стремится никогда к сходству с оригиналом? Попробуем для этого вернуться к более ранним эпохам искусства, попытаемся отыскать ответ в искусстве египтян и греков. Любопытные указания дают, например, так называемые фаюмские портреты. Мы знаем, что они писались в натуральную величину на дощечках, вложенных в спеленутую мумию как раз в том месте, где должно было приходиться лицо. Следовательно, внешние условия для этих портретов подбирались так, чтобы по возможности не нарушить иллюзию реального существа. Присмотримся к ним поближе, и в их живописной трактовке мы увидим тот же замаскированный обман, рассчитанный на наивную впечатлительность. Уже внешнее положение фаюмских портретов указывает нам их происхождение из маски. Известно ведь, что наряду с этими портретными дощечками были найдены действительные маски из расписного гипса. Но еще более их внутренний характер говорит нам о том, что они от маски недалеко ушли. Эти фаюмские портреты, в сущности, не что иное, как переложение скульптурной маски на язык живописной формы; их характер производный, их живопись -- раскраска. Слишком длинное или слишком широкое, но всегда словно распластанное лицо (как в микенских золотых масках), необычайная скудость теней, которые придавали бы голове выпуклую форму, -- все это создает впечатление как бы нарисованной маски, подчеркнутой кольцом волос и оживленной

бликами глаз. Эти огромные глаза вообще -- центр всего изображения; в них одних постарался художник воплотить всю оживленность человеческого лица, в них одних кроются то обаяние и тот обман индивидуальности и духовности, которым поддавались и старые, и новые зрители; обман, потому что глаза слишком велики и слишком правильны, чтобы быть индивидуальными; слишком неверно поставлены, чтобы смотреть в одну точку и чтобы в своем единстве быть выразительными. В этих фаюмских лицах, именно лицах, а не головах (потому что голову художники завоевали позднее) -- вся красноречивая история портрета и целая программа для его будущего. Фаюмские портреты представляют собой один из этапов в постепенном завоевании человека живописью. Художнику как будто удалось немного освободиться от гнета поверхности, оболочки, застывшей коры человеческого лица, плоской маски с пустыми дырами вместо глаз и ноздрей. Он сумел заглянуть глубже, он овладел материей глаза и его внутренним, своеобразным выражением. Потом эта внутренняя жизнь проникает в губы, очерчивает контур носа, забирается под кожу и окрашивает щеки. Наконец, художник научается конструировать все лицо как единый организм, как источник одного выражения. Но это еще не последнее завоевание. Только когда Гольбейн поймал в кольцо своей гибкой линии шар человеческой головы, только когда рембрандтовский свет пронизал эту голову своим горячим дыханием, только тогда развитие живописного портрета завершилось заключительным звеном. Возникновение портрета нужно искать в маске, в скульптурном оттиске человеческого лица, который снимали с умершего в целях ли сакрального обряда, или как таинственный талисман, или как хитрый обход божественной воли, не давшей человеку бессмертия. Это тайное значение маски-портрета удержалось от суеверных времен первобытного человека, беспомощного в своем священном ужасе перед силами природы, вплоть до эпохи Ренессанса, когда человек смотрел на соседнюю природу как на служанку своих замыслов. Скептик и теоретик Альберти требует от художников собственный портрет в награду за руководство по живописи, которое он им посвящает; по его мнению, значение портрета в том, что он заменяет общение с отсутствующим, сохраняет умершего живым на долгие века.

Характеризуя в нескольких словах главные моменты в развитии портрета и в эволюции той художественной потребности, которая

портрет вызвала, можно сказать так. Портрет возник только тогда, когда человек научился подражать минам другого и узнавать в них выражение его внутренней жизни. Но это не могло случиться, пока человек не узнал своего собственного лица, пока не перестал его стыдиться и прикрывать звериной маской непонятную игру собственных гримас, пока искажения человеческого лица казались ему злорадными шутками демонических сил. А это значит, что портрет человека возник только тогда, когда уже был создан портрет демона, маска черта. Изображение человеческого лица должно было проделать длинную дорогу через сакральную или шутовскую маску, через бюст, через монету, для того чтобы прийти к живописному портрету. Человек должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет -- это результаты одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении.

Я напоминаю, что фаюмские лица -- это только этап в истории портрета. И притом этап в истории живописного портрета. Обратимся к другой области, к скульптуре; и в греческом искусстве мы найдем все другие этапы, мы сможем восстановить полную цепь развития. Вот начало этой цепи. Мужская голова из Берлинского музея -- одна из лучших оригинальных работ, сохранившихся до нас от архаической скульптуры. Ее относят обыкновенно к концу VI века. Прежде всего, в ней необыкновенно ярко сказывается интерес к материи, к контрастам поверхности, здесь, в лице, -- нежной, гладкой и глянцевитой, а здесь, в волосах, -- грубой и шершавой; как будто волосы -- затылок и борода -- это грубый, безразличный фон, на котором отчетливей выделяется драгоценность лица, как будто лицо -- это отделанный фасад, а затылок -- это необработанный остов. Любопытно, что лицо представляет собой почти плоский овал, который невольно все больше растягивается в длину, потому что художнику никак не удается его закруглить назад, -- овал, который в действительности был еще длинней, пока не отломилась борода. Этот овал обведен четким контуром, а его внутренний рисунок составляют концентрические круги, расходящиеся в разные стороны, глаза, брови, крылья носа, поднятая кверху дуга губ. Здесь есть все элементы лица, но нет самого лица. Это маска, надетая на каменный остов. В этой голове еще нет "своего" выражения, она смотрит на нас чужими глазами и улыбается чужим ртом. Как

художественное произведение, как пластическая форма она необычайно выразительна, но как портрет она для нас почти не существует. Проходит приблизительно сто лет, и картина сильно меняется. Мы можем видеть это на так называемом портрете Перикла, который приписывают скульптору Кресилаю. Теперь художник уже овладел человеческим лицом. Он его умеет закруглить, объединить лицо и голову в одну пластическую массу. И он может наполнить человеческую голову внутренней жизнью, объединить ее одним выражением. Вы видите: эти глаза действительно смотрят, эти губы действительно дышат. Но почему мы должны верить, что это именно Перикл? На самом деле это мог быть вовсе не Перикл, а бог войны Арес или просто полководец, или даже идеальный образ самого Зевса. В голове Перикла нет никакого характера, нет индивидуальных примет, даже такую любопытную черту своей модели, как остроконечность головы, над которой смеялись современники Перикла, даже ее художник постарался прикрыть, замаскировать под куполом шлема. Все остальное, что мы видим в лице Перикла: его прекрасно расчесанная борода, его прямой нос и полуоткрытый рот,-- все это лицо вообще, символ лица. Может быть, в замыслы Кресилая и не входило то, что ему приписывает Плиний -- изображать благородных людей еще благородней. Но результат получился именно такой. Перед нами именно благородная маска идеального человеческого лица. Художник пошел на компромисс, он уступил природе, реальности, но он не отдал ей в жертву единство пластической формы. Мрамор еще торжествует над иллюзией живого тела.

Перед нами конец длинной художественной цепи, результат того законченного круга, который мы обыкновенно называем античным искусством. Это предполагаемый портрет Цезаря. Теперь художник уже не боится никакой иллюзии, никакого обмана. Больше того, обман сходства теперь для него главное. Он имитирует в камне жесткую кожу своей модели, кожу, которая плотно обтягивает кости на шее, которая собирается в мелкие складки на щеках и на подбородке; он выискивает мельчайшие морщинки около глаз и с терпеливой тщательностью следит за каждым отдельным волоском жесткой, курчавой шевелюры Цезаря, а в рисунке глаз он пытается передать мгновенный блеск быстро метнувшегося зрачка. Словом, он прячет всякий след камня, он добивается полного сходства, он хочет, чтобы живой Цезарь глядел на

нас с черного постамента. Но его усилия бесплодны. И после первого ошеломляющего впечатления мы начинаем испытывать неприятное чувство неудавшегося обмана: мертвый камень не только не ожил, но он становится досаден своим бессилием. Портретное сходство в этой голове куплено ценой того, что исчезло единство пластической формы. Мы видим, что и в начале, и в конце развития античного портрета стоит маска. Но там маска отвлеченная, каменная, пластическая, а здесь маска живая, жуткая своим сходством, но художественно невыразительная.

Изобразительные средства портрета постоянно развиваются, но сущность его не изменилась. Итальянское Возрождение, эта арена тщеславия, создало особый вид прикладного искусства -- портретную монету. И тогда возник новый, раньше почти неизвестный тип живописного портрета -- профильное изображение. Профильный портрет скоро был признан, получил все права гражданства, но все же мы предпочитаем иметь изображение человека en fase, потому что такой портрет нам кажется более похожим, потому что мы не привыкли узнавать человека в профиль, не умеем связывать его профильный контур с лицевым выражением. Ведь маска, в сущности, всегда имеет только лицевую сторону. Или припомним расцвет портретных бюстов в эпоху Ренессанса, вновь возникший тогда интерес к фигурному портрету, сначала коленному, потом во весь рост и, наконец, групповому, особенно развившемуся в Голландии XVII века. Но эта цепь развития не изменила нашего отношения к главной задаче портрета. Мы, все еще говоря о портрете, думаем только о лице. Или вспомним роскошь и условность придворного этикета в XVII и XVIII веках, интерес к танцу, к позе, все возрастающее опьянение модами, нарядами, внешностью. Все это вызывает к жизни портрет -- модель модного магазина, портрет-куклу, портрет-позу. Художник не стесняется выворачивать человека во все стороны, увешивать его целым гардеробом нарядов и мантий, даже поворачивать спиной к зрителю, отыскивая в своем оригинале характерные черты, которые сказались бы в его движении и его затылке. Но современный зритель остается верен себе и своей исконной традиции. Он не находит лица, не находит маски, и он не соглашается назвать портретом хотя бы и очень "похожие" фигуры в бытовых картинах какого-нибудь Вермеера или Ватто. Но идем еще дальше, к XIX веку. Неожиданные и блестящие завоевания живописной техники, преодоление в живописи воздуха и света еще

беспощаднее расщепляют основное ядро живописного портрета. Живопись вступила на почву эксперимента, она заживо разлагает человека, она вивисектор, которому нет дела до индивидуальных свойств человека, она сама расчленяет и сама соединяет. Не мудрено, что художник-импрессионист потерял всякий страх перед человеком, перед тайной всего живого. Мгновенные этюды Гальса с покачнувшимся на кресле офицером или смеющимся забулдыгой, портреты-химеры, портреты-небылицы Гойи показывают, что все стало понятно и все неинтересно, человек уже больше не тайна, если можно нарисовать портрет движущегося, обернувшегося спиной, несуществующего человека. Но тем труднее стало находить точку соприкосновения, общую веру художника со зрителем, чем многогранней заострились возможности изображения. Параграф договора остался один и тот же, но к нему наросли десятки примечаний. Прежде требовали от художника: изобрази в камне или на дереве вот этого или того человека. И ответ был -- маска. Она была внутренне убедительна, потому что всякий художественный знак, блик света, линия казались живыми, все мертвое казалось одухотворенным. Но как теперь найти внутреннюю убедительность, органическое единство, когда глаза разбегаются перед множественностью явлений, перед многогранностью форм, перед мощью воплощения, когда все доступно искусству -- и группа, и отдельная фигура, и движение, и свет, и обстановка человека, и он сам -- в идеале, в карикатуре, разрезанный на десятки частей; когда, наконец, все живое, как уверяют импрессионисты, кажется мертвым. Все шире и неуловимей границы сходства, все глубже пропасть между художником и зрителем, все трудней портрет. И понятно теперь, почему французский академик Энгр считал портрет "пробным камнем" живописца.

Остается еще один последний вопрос. Если так разнообразен может быть подход к портрету, если такая сложная сеть ассоциаций сопутствует его восприятию, то возможен ли, в конце концов, точный критерий? Я попытаюсь проиллюстрировать ответ на примерах. Рассмотрим портрет английского дворянина Ричарда Саутвелла, исполненный Гольбейном сначала в рисунке, потом в законченной картине. Одна и та же поза, необычайно сходные черты, даже одинаковое платье, но совершенно различные результаты, два до странности непохожих впечатления. Один и тот же человек, но как

будто бы два разных лица. Попробуем немного определить свое впечатление и выяснить источники его перемен. В рисунке лицо кажется крупнее, полнее, женственнее, этот человек словно добродушнее, и меньше в нем того надменного упорства, которое читается в буквально таких же, но совсем иначе говорящих губах красочного портрета. Но почему это? Что прибавилось и что изменилось? Прибавилось только то, что нужно для законченного официального портрета, изменилось только то, что сделало карандашный рисунок масляной картиной, что должно было измениться под давлением новой художественной задачи, что потребовали красочное пятно от линии, светотень от контура. Прибавился темный фон, появились цепь на груди и помпончик на шляпе, наконец, и самое главное, стали видны руки; и под влиянием этих новых элементов изменилось до неузнаваемости впечатление от других, оставшихся такими же частей человеческого тела. Выражение лица стало определенней, резче, появилось в нем больше позы, благодаря рукам стало оно как-то характернее. Изменилось то, что одежда получила цвет, потемнели пуговицы на кафтане, приобрела блеск и форму кокарда на шляпе, наконец, лицо окрасилось оттенком колорита... и как невольный результат -- черты лица затвердели и похудели от теней. В рисунке все сделано линией, в картине -- красочным пятном. И вот темнеют, сгущаются брови, чернеют глаза и белей становится лицо. И в результате -новый, другой Soutwell.

Кто же из них ценнее для нас как портрет? Несомненно, и тот и другой одинаково ценны. Здесь два портрета и два сходства -- сходство рисунка и сходство масляной картины или, лучше сказать, здесь два наглядных понимания человека, два различия от эта художественная цельность, эта наглядность -сна и служит единственным критерием ценности портрета.

Развивается культура и меняются художественные формы. Условия внутреннего и внешнего опыта давно перестали быть такими, какими они были, например, в Древней Греции или, скажем, в Японии. Поэтому мы не признаем нагих портретов: "Бетховен" Клингера кажется нам абсурдом, потому что мы слишком мало знаем и видели обнаженного человека, чтобы его запомнить, чтобы находить внутреннюю убедительность в соотношениях обнаженной груди и рук, чтобы понять выразительность голой спины. И потому же японцы на их какемоно,

гравюрах и портретах кажутся нам все на одно лицо. Но движение, мимику, убедительность человеческого лица мы еще , не отучились понимать. Вот почему мы можем любить автопортреты Рембрандта, которого никогда не видели. Но, отыскивая в этих мудрых головах все новые и новые источники жизненной энергии, мы все же оцениваем портреты Рембрандта только как картины. И обратно: мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем се портретом8

IV. АРХИТЕКТУРА9

Для начала попытаемся приблизиться к пониманию архитектуры, сравнивая ее с другими искусствами. Нет никакого сомнения, что от всех других искусств архитектура отличается, прежде всего, самым длительным процессом работы: живописец может закончить свою работу в несколько дней, работа архитектора может иногда требовать целой жизни. При этом деятельность живописца редко бывает связана с какой-либо опасностью или риском: в худшем случае живописцу приходится пожертвовать начатой картиной и взяться за новый холст. Напротив, неудача архитектора может привести к катастрофе, угрожая не только эстетическим принципам, но и человеческой жизни.

Далее, казалось бы, архитектура по своему содержанию является простым из всех искусств: она способна воплощать только очень определенные, однозначные, элементарные идеи и чувства (архитектуре, например, недоступен юмор, как и вообще все те эмоции, которые связаны с жизнью органических существ). В сущности говоря, всякая архитектура всегда посвящена одной и той же основной теме -- стремлению духовной энергии преодолевать костность. Поэтому можно было бы думать, что архитектура должна сделаться самым понятным и самым популярным искусством. На самом же деле мы видим нечто совсем иное. Архитектура оказалась самым трудным самым недоступным искусством, язык которого понятен и привлекателен только для очень немногих. Эта трудность архитектуры проистекает из присущего ей своеобразного эстетического противоречия. Дело в том, что архитектура есть, с одной стороны, самое материальное, самое вещественное и, с другой -- самое абстрактнее искусство. Будучи вполне конкретной частью натуры, служа самым реальным и утилитарным целям, архитектура вместе с тем выражается знаками, числами, абстрактными отношениями.

Но продолжим дальше наши сравнения архитектуры с другими искусствами. Архитектура родственна живописи и графике, так как, подобно им, оперирует линиями и плоскостями Но в то время как живопись и графика способны создавать только иллюзию пространства на плоскости, архитектура владеет в полной мере глубиной пространства. Архитектура родственна скульптуре -- оба искусства оперируют массами и объемами. Но в то время как скульптура оформляет массу только снаружи, архитектура способна придавать массе форму и снаружи, и изнутри. Далее, мы вправе наделить архитектуру предикатом самого этического из искусств, поскольку деятельность архитектора всегда связана с известной; социальной, ответственностью поскольку мы требуем от каждого здания абсолютной конструктивной достоверности. Кроме того, архитектор никогда не показывает себя, не открывается зрителю в такой мере, как это привыкли делать живописец, поэт или музыкант: в каждой, самой случайной, самой произвольной игре фантазии архитектора отражается дух того общества, того коллектива, которому служит архитектор. В этом смысле можно сказать, что архитектура -- гораздо более созвучнее эпохе искусство, чем скульптура или живопись. История искусства рассказывает нам о многих своевольных и непокорных художниках, деятельность которых находилась в непрерывном конфликте со вкусами своего времени, которые были или отринуты эпохой, или сами ею пренебрегли. Среди них не было и не могло быть ни одного архитектора именно потому, что архитектура не может существовать совершенно оторванной от своего времени, абсолютно свободной от социальных функций. Ни в одном искусстве заказчик (в самом узком и в самом широком смысле, как индивидуальный хозяин и как голос эпохи) не играет такой важной роли, как в архитектуре.

Если в отношении живописи и скульптуры иногда вполне применимо выражение "стиль -- это человек", то в отношении к архитектуре гораздо правильнее было бы сказать, что "стиль -- это эпоха". Однако если это тесное слияние архитектуры с обществом, культурой, эпохой свидетельствует, с одной стороны, о чрезвычайно важных культурных функциях архитектуры, то, с другой стороны, оно же является причиной одного, можно сказать, весьма трагического свойства архитектуры, а именно: роковой невыполнимости многих архитектурных идей и замыслов. Архитектура далеко превосходит все

другие искусства количеством таких произведений, которые остались в стадии проекта, на бумаге, в фантазии художника, -- одним словом, невыполненных произведений. При этом, как это ни покажется парадоксальным, именно по мере развития европейской цивилизации количество "невыстроенных памятников архитектуры" все увеличивается.

Наконец, еще одно, последнее сравнение. Если мы сравним архитектуру с другими искусствами с точки зрения экспрессии, выражения, то архитектуру придется признать самым бедным и несовершенным искусством. Архитектура отражает общественного человека (и ту действительность, в которую он включен) в его наиболее основных и общих духовных устремлениях. Вместе с тем архитектура неспособна к прямому, непосредственному выражению до конца: она оперирует знаками и ритмами, которые зритель сам должен истолковывать и договаривать. Напротив, наибольшего богатства и полноты экспрессия достигает в искусстве театра, которое объединяет в себе средства всех искусств, еще пополненные, повышенные реальностью жизни, и обладает конкретной реальностью. Если же мы сопоставим архитектуру с другими искусствами с точки зрения формосозидающей фантазии, тогда превосходство архитектуры перед другими искусствами не вызывает сомнений: так как формам архитектуры нет прямых аналогий в натуре, она не репродуцирует, не имитирует чужой язык, а говорит только на своем собственном.

Здесь мы подходим к сложной и спорной проблеме. Если архитектурные формы не имеют прямых аналогий в натуре, если они не изображают реальных предметов и явлений, то не значит ли это, что архитектура вообще выпадает из группы так называемых изобразительных искусств и подчиняется каким-то совершенно другим эстетическим законам, нежели живопись и скульптура? В самом деле, при оценке произведения живописи или скульптуры главным критерием является то или иное его отношение к натуре, к действительности. Близость картины или статуи к натуре может быть большая или меньшая, натура может быть совершенно преображена, стилизована, но основное ядро реальности всегда остается в каждом произведении живописи или скульптуры. К архитектуре этот критерий сходства с натурой, расстояния от натуры, изображения реальной жизни совершенно неприменим. Архитектура не; заимствует у натуры своих

образов, она ничего не рассказывает, не изображает никаких событий, действий и явлений. Отдаленное сходство некоторых архитектурных форм с элементами натуры (например, сходство колонны с древесным стволом, свода с пещерой и т. п.) только еще более подчеркивает абстрактно-символический характер архитектуры и ее принципиальную противоположность органической натуре.

И тем не менее было бы большой ошибкой исключить архитектуру из круга тех художественных принципов, которые мы признали годными в живописи, графике и скульптуре, и искать для нее какие-то совершенно особенные эстетические законы. Нет никакого сомнения, что архитектура все же теснейшим образом связана с натурой и что, подобно живописи скульптуре, она представляет собой изобразительное искусство. Нужно только помнить, что понятие "натура" имеет для нас двоякое значение и что в архитектуре отражается другой аспект натуры, чем в живописи и скульптуре. Уже средневековые философы уловили эти два различных облика натуры, которые они называли "natura naturans" и "natura naturanta" (то есть созидающая и созданная натура), -- природа как воплощение созидающих сил и натура как сочетание созидаемых явлений. Если живопись и скульптура имеют дело главным образом со вторым аспектом натуры, с ее конкретными, органическими образами, с ее чувственными явлениями, то архитектура связана, прежде всего, с первым -- природой механических сил, математических чисел и космических ритмов. Нужно еще иначе сформулировать этот контраст и сказать, что в живописи и скульптуре преобладают образы, тогда как в архитектуре господствуют идеи. Но делать отсюда вывод, что архитектура "антинатуральное" искусство, что она вовсе лишена образов, что она ничего не выражает, так же неправильно, как обвинять скульптуру или живопись в имитации натуры.

Поэтому я еще раз повторяю вопреки очень распространенному мнению, что архитектура есть "изобразительное искусство". Но что же в таком случае архитектура изображает? Для других искусств этот вопрос не представляет затруднений. Скульптура изображает в мраморе или бронзе человеческую фигуру, живопись на плоскости -- пространство с наполняющими его предметами, музыка особым распределением тонов -- динамические эмоции жизни. Архитектура особым образом распределяет и организует в пространстве массы материала. Непосредственными свойствами архитектурного материала считаются

протяженность (объем) тяжесть, свойства поверхности и т. д. Мы видим в архитектурном произведении тяжесть и сопротивление ей, преодоление ее, как некие силы, отраженные в зрительном образе здания К этой "изобразительности по вертикали" присоединяются горизонт и объемный ритм, свет и тени и т. д.

Попробуем глубже вдуматься в конструктивные приемы какого-нибудь архитектурного стиля. Рассмотрим, например, конструктивный скелет развитой готики. Входящий в готический собор видит пучки очень тонких л длинных колонок, которые на хрупких капителях поддерживают еще более тонкие ребра сводов. Однако то, что здесь видит зритель, есть только мнимая конструкция. На самом деле высокие стрельчатые своды опираются на массивные столбы, скрытые за пучками колонн; мало того, даже этих толстых столбов недостаточно для поддержания готических сводов -- у самых пят сводов их напор подхватывают арки, которые перекидывают тяжесть на огромные столбы, так называемые контрфорсы, вне стен храма (о них зритель, находящийся внутри церкви, даже не подозревает). Это значит, что система готических сводов как бы разлагается на две конструкции - одну реальную, выложенную в камне и закрепляющую статику здания, и другую мнимую, показанную лишь направлением и сочетанием линий. Зачем же строителю понадобилось такое раздвоение конструктивных функций? Если бы он ограничился только реальными массами конструктивного скелета, своды готического собора производили бы очень тяжелое неподвижное впечатление, тогда как его главной задачей было именно придать формам динамику, легкость, непрерывное устремление ввысь -- в этом неудержимом подъеме всех линий к небу и воплотилась "идея" готического храма, мистическое слияние человека с богом. Таким образом, мы можем утверждать, что реальная конструкция готического собора есть вместе с тем и изображение -- изображение тех витальных, органических сил которые придают смысл всей постройке, выражают ее эмоции и делают из нее храм. От изображения в живописи и скульптуре эта изобразительная тенденция в архитектуре отличается только тем, что она имеет не столько "портретный", сколько образно-символический характер -- иначе говоря, она стремится к воплощению не индивидуальных качеств человека, предмета и явления, а

Тот же самый анализ можно было бы приложить к любому стилю:

к греческому храму, дворцу эпохи Ренессанса, ангару XX века -- одним словом, к любому произведению художественной архитектуры. Мы всегда найдем в нем реальною конструкцию, которая определяет стабильность здания, и видимую, изображенную конструкцию, выраженную в направлении линий, в отношении плоскостей и масс, в борьбе света и тени, которая придает зданию витальную энергию, воплощает его духовный и эмоциональный смысл. Мы можем сказать больше: именно способность изображения и отличает художественную архитектуру как искусство от простого строительства. Обыкновенное строение служит практическим потребностям, оно "есть" жилой дом, вокзал или театр; произведение же художественной архитектуры изображает, чем оно "должно быть", раскрывает, выражает свой смысл, свое практическое и идейное назначение.

Мы установили, таким образом, очень важный изобразительный принцип архитектурной концепции и выяснили отношения между архитектурой и природой. Попробуем теперь подойти к пониманию архитектуры с другой точки зрения -спросим себя, какими специфическими качествами должен обладать архитектор-художник, в чем заключается сущность его художественного дарования. Я подчеркиваю -- именно художественная одаренность, так как строительство есть, без сомнения, также чисто практическая дисциплина, которая связана с целым рядом технических знаний и навыков. Традиционная подготовка архитектора сводится обычно к двум основным факторам -- к знанию математики и к умению рисовать. Само собой разумеется, было бы неправильно отрицать значение и того и другого фактора; важно, однако, глубже вдуматься в их специфическую роль в развитии молодого архитектора, в становление его творческого облика. Студент, который начинает овладевать архитектурным образованием, прежде всего сталкивается с чрезвычайным обилием чисто математических дисциплин. Если же мы напомним об этих дисциплинах обладающему практическим опытом архитектору, то окажется, что он уже и думать забыл про математику. Это мнимое противоречие, однако, легко разрешается, если мы вспомним слова Лейбница, который дефинировал архитектуру как "духовную деятельность, бессознательно оперирующую числами". Математика нужна архитектору для того, чтобы научить его думать математически: архитектор получает от математических дисциплин не

предписания и рецепты, а бессознательный способ мышления. В случае простых и обыкновенных расчетов архитектор пользуется готовыми формулами и таблицами, в более же трудных случаях, принимая во внимание чрезвычайно сложную конструкцию современной архитектуры, ему все равно придется обратиться к помощи специалиста-инженера. Чувство же конструктивных линий, инстинктивное чутье статики ему не могут внушить ни математические предписания, ни расчеты. Но именно в этой способности оживления сырой материи, в этом умении воплощать образы, эмоции и символы на языке чисел и заключается математическая сторона дарования архитектора.

Еще важнее внести точность в характер чисто художественного дарования архитектора. Когда говорят о художественном даровании, то обыкновенно имеют в виду способность к рисованию и лепке. Те же самые требования предъявляют и к художественному таланту архитектора. Умение построить перспективную схему пространства или эффект падающей тени, умение рисовать и писать акты и пейзажи, знакомство с акварелью и лепкой обычно считают достаточной основой для художественной подготовки архитектора. Однако вряд ли можно примириться с этими традициями, так как направление и задачи архитектурного творчества не имеют ничего общего с теми целями, которые преследует живописец или скульптор. В чем же сущность этого различия? Для живописца и скульптора способность изображения неразрывно связана с конечной целью их творчества, тогда как для архитектора она является только вспомогательным средством. Живопись и скульптура, как я уже указывал, всегда находятся в непосредственном контакте с реальными предметами и явлениями натуры, между тем как архитектура оперирует не столько самыми формами натуры, сколько их отношениями, функциями, энергиями; ее целью являются не столько формальные, сколько ритмические ценности. Поэтому в отличие от изобразительной способности, которая присуща живописцу и скульптору, специфическое дарование архитектора следует назвать ритмическим. Только чутье ритмических отношений и делает архитектора художником.

Этот ритмический талант, в свою очередь, включает в себя целый ряд оттенков и ступеней, которые не всегда в одинаковой мере присущи одному и тому же художнику. Дело в том, что чутье ритма может

относиться к плоскости, к кубической массе и к пространству. Первая ступень ритмического чутья проявляется, например, в декоративном членении и украшении фасада, в контрастах света и тени, в распределении пролетов -- одним словом, в декоративной игре на плоскости. Более сложного ритмического дарования требует организация трехмерной массы и пространства. Здесь фантазия архитектора не сводится к расчленению тех плоскостей, которые ограничивают пространство здания; здесь концепции архитектора приходится считаться с контрастом между внутренним пространством, которое образует, так сказать, негативные или конкавные формы, и внешними массами здания, которые выражаются в позитивных или конвексных формах. Наконец, самая сложная ступень ритмического чутья проявляется в организации нескольких пространств, в ансамбле целого ряда зданий, когда в распоряжении архитектора оказывается тройной контраст элементов -- внутреннее пространство, кубическая масса и наружное пространство.

Именно в этой способности воспринимать и формовать пространство в виде позитива и негатива и проявляется главное своеобразие архитектурной концепции, столь отличной от концепции и скульптора, и живописца, и графика. При этом нужно иметь в виду, что главный стержень архитектурной концепции -ритмические отношения между позитивом и негативом, между массой и пространством -- графически, на бумаге может быть зафиксирован только в виде отвлеченных, геометрических форм, но отнюдь не в виде живых органических форм. Мы вправе поэтому сделать заключение, что живописный или графический талант нисколько не является необходимым для архитектора. Можно легко представить себе выдающегося архитектора, который вместе с тем посредственный и даже слабый рисовальщик.

Специфическое дарование архитектора станет для нас еще яснее, если повнимательнее всмотримся в ту графическую схему, в которой архитектор принужден фиксировать свои кубические представления. В самом деле, что означает первый и главный этап в процессе архитектурного проектирования -план здания? В глазах профана план здания есть не что иное, как очертание горизонтальной протяженности здания, как план его пола: чем нагляднее в плане подчеркнуты характерные качества пола, тем легче профану понять композицию

будущего здания, так сказать, вообразить себя прогуливающимся по зданию. Напротив, архитектор видит в плане не протяженность здания, не очертания пола, а проекцию покрытия. Иначе говоря, архитектор читает план не в двух, а в трех измерениях, и, что еще важнее, он воспринимает план не снизу вверх, как это свойственно профану, а сверху вниз. Это восприятие пространства сверху вниз и составляет один из самых неопровержимых и самых глубоких признаков архитектурного творчества.

Такое своеобразное восприятие пространства естественно вытекает из элементарных свойств архитектурной конструкции. История архитектуры учит нас, что очертания плана, точно так же как толщину стен и опор, всегда определяет именно характер покрытия. Достаточно вспомнить хотя бы переход романского стиля в готический, когда появление так называемых нервюр и замена полукруглого свода стрельчатым оказывают радикальное влияние на план храма и позволяют пассивные стены романского собора превратить в прозрачные узоры готических витражей. Но еще более яркую иллюстрацию для этой тенденции архитектурного пространства развертываться сверху вниз можно наблюдать в первобытной архитектуре. Нет никакого сомнения, что первоначальной основой всякой первобытной постройки была не стена, а именно крыша. Архитектура, если так можно выразиться, развивается из покрытия. Одну из причин этого явления следует, разумеется, искать в том чрезвычайно важном влиянии, которое оказывают осадки на характер человеческого строительства. Основные типы примитивного зодчества определяются не столько различием температуры, сколько количеством осадков: двускатная крыша обычно указывает на обилие осадков, плоская крыша -- на их отсутствие. Исследуя возникновение человеческого жилища, ученые установили три главных типа примитивных построек: тип круглой постройки и два типа четырехугольной постройки - с наклонной и плоской крышей. При этом, отыскивая для каждого типа его первоначальные зародыши, его древнейшие прототипы, ученые пришли к выводу, что все они возникли, так сказать, сверху, а не снизу, развились из характера покрытия, а не из структуры стенки опор. Прототипом для круглой постройки послужил шалаш, который постепенно превратился в полукупольную или конусообразную хижину без стен, как бы из одной

только крыши (стены для поддержки покрытия появляются значительно позднее). Возникновение прямоугольной постройки с двускатной крышей следует, по-видимому, искать в косом навесе (в навесе с односкатной крышей). И в этом случае стены, поддерживающие покрытие, появляются только на более развитой ступени архитектурного творчества. Наконец, прототип постройки с плоской крышей ученые видят в крыльце, то есть в пространстве, которое окружено не боковыми стенами, а только столбами, на которые опирается конструкция крыши; такая постройка давала двойное убежище -- под крышей (от солнца) и на крыше (от хищников).

Не только в генезисе примитивного зодчества, но и в истории более развитых архитектурных стилей покрытие как первоисточник конструктивной концепции продолжает играть очень важную роль. Достаточно вспомнить, например, египетскую пирамиду, которая есть не что иное, как громадное, массивное покрытие над могильной камерой фараона. Точно так же индусская или китайская пагода представляет собой, в сущности целый ряд крыш, как бы наложенных одна на другую и постепенно сужающихся кверху. Кроме того, ближе присматриваясь к китайскому зодчеству, мы замечаем, что одним из самых оригинальных его признаков является именно своеобразная крыша с гибко изогнутыми крыльями, как бы органически сливающая архитектуру с пейзажем. Вообще, китайцы особенно цепко сохраняли в своем искусстве древнейшие традиции восприятия пространства сверху вниз: напомню вам, что в отличие от европейского живописца, который, желая изобразить внутренность комнаты, как бы смотрит сквозь переднюю стену, китайский живописец для этой цели снимает потолок и крышу и показывает внутреннее пространство сверху вниз.

Здесь мы соприкасаемся еще с одной принципиальной проблемой, знакомство с которой очень важно для правильного понимания архитектуры. Вы видели, какую крупную роль в архитектурном творчестве играет концепция пространства. Можно сказать, что именно ею определяется как индивидуальное дарование архитектора, так и общий характер целого стиля. С другой стороны, для каждого ясно, что в своей конкретной деятельности архитектор имеет дело не с пространством, а с той массой, которая ограничивает пространство, с тем материалом, из которого он создает фундамент и стены, опоры и крыши, что архитектор строит не пространство в буквальном смысле

слова, а тела, огораживающие пространство. Возникает вопрос, что же, в конце концов, составляет стержень архитектурной концепции -- пространство или масса?

Проблема эта издавна занимала теоретиков архитектуры, и до сих пор еще не умолкли споры между сторонниками пространственного и телесного истолкований архитектуры. Первые указывают на то, что именно своеобразное настроение простора, или вышины, или светлости, охватывающее нас при входе, например, в готический собор, или римский Пантеон, или собор св. Софии в Константинополе,-- что именно это эмоциональное переживание пространства составляет сущность эстетического восприятия архитектуры. Вторые возражают, что само пространство как таковое не может быть оформлено человеческими руками, что пространство есть только пассивная среда, замкнутая телесными, кубическими массами, и что, следовательно, именно оформление этих масс, характер их тектоники, является главной художественной целью архитектора. Кто прав в этом споре? Думается, что эта дилемма допускает вывод, который может удовлетворить обоих противников, а именно: тектоника масс составляет форму, язык, средства архитектурного стиля, тогда как организация пространства является содержанием, идеей, целью архитектурного творчества. Иначе говоря, истинное эстетическое переживание архитектуры всегда совершается из глубины наружу, от пространства к массам, а не наоборот.

Итак, целью художественного творчества архитектора является организация пространства. Но что это значит? О какой организации пространства здесь идет речь? Какие качества пространства участвуют в нашем восприятии архитектуры? Современный человек, самыми условиями своей культуры воспитанный в быстрой смене впечатлений, усвоивший себе мимолетное восприятие натуры в жизни, привык в своей оценке действительности полагаться ; исключительно на оптический критерий. С таким же оптическим критерием он подходит обычно и к эстетическому восприятию архитектуры. Свое переживание архитектурного произведения он считает исчерпанным, если ему удалось зафиксировать в памяти один из наружных обликов здания (чаще всего фасада); в самом лучшем случае к этому присоединяется несколько видов или деталей внутреннего пространства. А между тем -- и это следует особенно подчеркнуть -- архитектура обращается не к

одним только органам зрения, но ко всей совокупности чувственного и духовного восприятия человека. Одного зрительного восприятия недостаточно для оценки архитектуры уже потому, что мы не можем одним взором, с одной точки зрения окинуть все здание. Если мы смотрим на здание снаружи, мы можем видеть полностью только одну его сторону или, если смотрим с угла, две стороны в сильном сокращении. Более широкий охват пространства доступен взгляду внутри здания, когда с одной точки зрения можно увидеть зараз несколько стен и потолок или пол. Но и внутреннее пространство здания мы способны воспринимать только в виде отдельных, частичных картин. Каким же образом мы можем получить полное, исчерпывающее представление о всем архитектурном организме, если наше впечатление от здания неизбежно составляется только из разрозненных, фрагментарных оптических аспектов?

Прежде всего это происходит потому, что архитектура, как я уже указал, обращается не к одним только зрительным ощущениям, но и к осязанию, и даже к слуху зрителя. Рука незаметно прикасается к стене, ощупывает колонну, скользит по перилам. Мы мало обращаем внимание на это часто бессознательное проявление нашей тактильной энергии, в особенности же на движения нашего тела, на ритм нашего шага, а между тем тактильные и моторные ощущения играют очень важную роль в нашем переживании архитектуры, в том своеобразном настроении, в которое нас повергает то или иное архитектурное пространство. Для самочувствия моего тела и для ритма моего шага далеко не безразлично, вступаю ли я на земляной пол крестьянской избы или на мраморные плиты дворца, или на устланный циновками пол японского жилища. Гулко звучащие шаги по каменным плитам собора содействуют торжественному настроению, в королевском дворце настраивают на осторожную, церемониальную походку, мягкий ковер салона как бы развязывает движения. Но не только непосредственное прикосновение к архитектурной поверхности, а и самое сознание тяжести стен, высоты сводов, движения света оказывает воздействие на все тело зрителя и вызывает в нем то или иное самочувствие. И, наконец, что особенно важно, полное восприятие архитектуры возможно только в непрерывном движении, в последовательном перемещении в пространстве здания: мы приближаемся к зданию по улице, по площади или по ступеням лестницы, обходим его кругом,

проникаем в его внутренность, двигаемся по его главным осям, то минуя целые анфилады комнат, то блуждая в лесу колонн. В готической или барочной церкви, например, мы переживаем пространство от входа до алтаря как некий путь, и этот путь мы непременно должны реально проделать, чтобы узреть, как постепенно вырастает купол или развертывается лучами алтарное пространство.

Таким образом, истинное восприятие архитектуры покоится не только на оптических, но и на моторных впечатлениях: только виды здания плюс движение в нем создают истинное представление о его художественном организме. Одним словом, мы воспринимаем архитектуру не только в пространстве, но и во времени. И притом в двояком смысле. В смысле затраты известного промежутка времени, необходимого, чтобы охватить произведение архитектуры во всей полноте его кубической массы. Но понятие времени в архитектуре имеет еще и другой, более глубокий смысл. Под движением здесь следует понимать не только перемещение зрителя в архитектуре, но и весь ритм жизни, теперь наполняющий здание или когда-то происходивший в его стенах. Чтобы оценить органический характер здания, недостаточно его видеть пустым, покинутым людьми. Недостаточно взойти по ступеням барочной лестницы, надо ее вообразить себе наполненной пестрой толпой в париках, в пышных, просторных одеждах с волочащимися шлейфами. Недостаточно пройти по главному кораблю готического собора: только в часы богослужения, в потоке процессии, при пении хорала зритель может по-настоящему почувствовать мистическое устремление его столбов и сводов. Более чем какое-либо другое искусство, архитектура требует, чтобы ее переживали в непосредственном соприкосновении, в реальных условиях ее жизненного назначения.

После этих общих замечаний, которые должны нас ввести в круг главных архитектурных проблем, познакомимся детальнее с терминологией архитектуры, с ее техническими и стилистическими элементами. Примем тот порядок изложения, который определяется последовательным возникновением произведения архитектуры.

Прежде чем архитектор приступает к разработке плана будущего здания, он должен познакомиться со строительной площадью, так как та ситуация, в которую должно вступить будущее здание, во многих отношениях заранее предопределяет направление и цель

архитектурного замысла. Особенно тесная связь между естественной ситуацией и замыслом архитектора проявляется на ранних ступенях развития архитектуры. С течением же времени архитекторы научаются все более радикально противодействовать требованиям природы. Кроме того, история искусства свидетельствует, что есть эпохи и стили, которые склонны более считаться с материальными условиями ситуации (барокко), и другие эпохи, которые часто стремятся проводить свои архитектурные идеи наперекор требованиям натуры (Ренессанс).

Какие же требования может предъявлять архитектору ситуация? Прежде всего, это окружающая природа, тот пейзаж, тот рельеф почвы, в который надлежит вкомпоновать архитектуру: замок на горе, естественно, будет отличаться другим характером, чем замок на берегу озера. Во-вторых, строитель должен считаться с тем архитектурным окружением, которое ожидает его постройку: в перспективе тесно застроенной улицы здание неизбежно должно получить другую форму, чем в свободно расположенной группе домов. Далее, знакомясь со строительной площадью, архитектор, естественно, примет во внимание качество самой почвы, на которой он собирается строить. Для плохого грунта (торф, наносный песок) не годятся те фундаменты, которые приспособлены для хорошего грунта (камень, песок, сухая глина, гравий). При сырой почве человек стремится поднять свое жилище над водой: строения на сваях, возвышающиеся над уровнем озера, были распространены в эпоху неолита и теперь еще часто применяются в некоторых странах и особенно в приморских городах (Индокитай, Венеция). Вообще жилище, выстроенное из дерева, всегда стремились по возможности изолировать от земли, гак как дерево, хорошо сохраняющееся в воде, гниет в сырой почве. Жилища горцев -- деревянные срубы, поставленные на каменные глыбы, -- и теперь еще сохраняют традиции старинного деревянного зодчества. Из рассказов греческого писателя Павсания мы знаем, что в одном из древнейших греческих храмов (в храме Геры в Олимпии) колонны были первоначально из дерева и что они опирались на каменные базы и каменный фундамент. Раскопки в Микенах и в святилищах Древней Греции вполне подтверждают свидетельства античных писателей. Того же самого происхождения высокое подножие (так называемый подий), на котором возвышались храмы этрусков, выстроенные из дерева (впоследствии римляне заимствовали подий у этрусков как чисто

декоративный мотив для каменных построек). С этой точки зрения интересно сравнить архитектуру готики и Ренессанса. Обычно принято противопоставлять строгое чутье симметрии у архитекторов Ренессанса как бы беспорядочной, живописно произвольной композиции в средневековой архитектуре. Не следует ли, однако, искать этому контрасту другое объяснение? Архитектор Ренессанса исходил в своей композиции из заранее намеченной геометрической схемы, которой он стремился подчинить природные условия; готический архитектор, напротив, подчинял свою композицию требованиям естественной ситуации (поэтому, когда ему приходилось иметь дело с ровной почвой, он мог создавать и строго симметричную композицию).

Еще более радикальное влияние, чем рельеф почвы, могут оказывать на архитектурное творчество условия климата. Мне уже пришлось отметить некоторые особенности этого воздействия, говоря о проблеме покрытия. Здесь может идти речь о различии температуры, о яркости света и теплоте солнечных лучей, о степени сырости и силе ветра. Влияние климата сказывается прежде всего в ориентации зданий и в планировке городов. В северных странах ориентация, разумеется, подсказана слабостью солнечных лучей и короткостью дня. Поэтому на севере господствуют ориентация на юг и тенденция к возможно более широким улицам. Огромная ширина улиц в Петербурге, которая вместе с тем определяет чрезвычайно крупный масштаб его монументов, вызвана именно желанием дать солнечным лучам возможно более свободный доступ. Напротив, жители юга стремятся избежать слишком горячего солнца. Поэтому, например, римский теоретик архитектуры Вутрувий не советовал располагать комнаты на юг или запад. Поэтому же улицы южного города (Неаполь) часто поражают северян своей узостью и редко бывают ориентированы с севера на юг. Для южных городов характерно также обилие портиков и крытых галерей, окаймляющих улицы. В позднеантичных городах -- Милете, Эфесе, Антиохии -- портиками были окружены все главные площади. Из итальянских городов Болонья еще и теперь сохранила крытые галереи вдоль всех главных улиц. Теми же требованиями климата объясняется также план частного жилища на востоке и на юге. На улицу выходят замкнутые стены без окон, главные же помещения расположены вокруг внутреннего, двора. В Древнем Риме главная комната с очагом получала свет из центрального отверстия в крыше, а так как балки,

ограничивающие это отверстие, чернели от дыма очага, комната получила название черной (atrium). В Греции эпохи эллинизма помещения жилого дома комбинировались вокруг так называемого перистиля -- открытого дворика, со всех сторон окруженного колоннадой. Напротив, в полосе умеренного климата проблема обычно несколько усложнялась: обитатели стремились зимой пользоваться южным теплом, а летом искали убежища в свежести севера. Именно такое распределение жилищ по сезонам часто можно встретить во французских дворцах XVII и XVIII веков (Лувр).

Не только солнце, но и ветер может определять ориентацию здания: хижина рыбака прячется под укрытие дюн, жилища горцев лепятся на южных или восточных склонах гор. Что же касается осадков, то мы уже видели, какое радикальное воздействие они оказывают на характер покрытия здания. Познакомимся еще с некоторыми вариантами этого воздействия. В странах с очень обильными осадками преобладают двускатные крыши, причем в странах с особенно бурными, проливными дождями скаты крыш или делаются очень высокими и отвесными, или же сопровождаются специфическим изломом, который препятствует соскальзыванию крышных черепиц (китайской крыши). По той же причине в северных странах башня церкви часто завершается высоким шпилем. Климатическая, а следовательно, и архитектурная ситуация может, однако, значительно изменяться в странах с обильными снегопадами. Если дождю стремятся предоставить возможно быстрые стоки, то снег, напротив, следует задерживать, так как его резкое падение может быть опасно и, кроме того, снежные массы предохраняют здание от холода. Поэтому в горных странах жилые дома имеют обычно широкие крыши с пологими скатами и иногда с надломом, отбрасывающим снег далеко от стен дома. Интересно в этом смысле проследить за вариацией куполов в русском церковном зодчестве: на юге (Киев) распространены заимствованные у Византии полукруглые купола; чем дальше на север (Псков и Новгород), в снежные края, тем заметнее становятся изгиб и заострение купола. Само собой разумеется, что климатические условия сказываются и на профилировании карнизов. В дождливых местностях карнизы обычно сильно выступают вперед, чтобы препятствовать стеканию воды по стенам. Особенно остроумно скомбинирован готический желоб: верхний выступ карниза разбивает стекающую воду,

под ним помещена выемка, которая мешает каплям стекать по стене и заставляет их падать.

Количество и форма окон точно так же в значительной степени зависят от климата. В Голландии, где температура не бывает очень низкой, но где редок солнечный луч, окна занимают очень большую площадь. В странах, где недостаток света сочетается с холодной температурой (скандинавские страны, Россия), распространены двойные окна, препятствующие тяге воздуха и понижению температуры. Вместе с тем величина и число окон уменьшаются в странах, где обилие снега содействует яркости отраженного света -- во всей альпийской зоне, от Франции до Черного моря, окна в жилых домах использованы очень экономно. На юге окна обычно редко размещены, чтобы воспрепятствовать проникновению жары в помещение. Интересно сравнить два монументальных здания эпохи Ренессанса, аналогичных по своему назначению -- Лувр в Париже и так называемую "Cancelleria" в Риме. В римском дворце окна занимают 12 процентов всей площади фасада, в Лувре же -- 21 процент; вышина окон в отношении к общей вышине здания в Канчеллерии составляет 35, а в Лувре -- 54 процента. В значительной степени теми же самыми причинами объясняются те перевоплощения, которые готический стиль испытал в разных странах Европы. В Италии, например, готика получила очень слабое развитие. Отчасти это объясняется тем противодействием, которое готической системе оказали местные, античные традиции, но, быть может, еще более важную роль здесь сыграли климатические условия Италии. Стрельчатая арка, составляющая главную конструктивную основу готического стиля, обладает тем преимуществом, что перекладывает всю тяжесть сводов со стен на столбы, а это, в свою очередь, позволяет делать стены более легкими и открывать в них обширные отверстия (готические цветные витражи). Поэтому некоторые французские капеллы готического стиля представляют собой совершенно прозрачные, сквозные павильоны, стеклянные клетки (Ste - Chapelle). Под итальянским небом не могла возникнуть потребность в таком обилии света, а следовательно, и стрельчатая арка не могла завоевать широкой популярности: стены итальянских церквей в эпоху готики отличаются массивностью, окон немного, и они обычно небольшого размера; столбы, подпирающие своды, расставлены редко -- вместо динамики линий, непрерывного

устремления вверх получается спокойное и свободное развертывание пространства в ширину.

Отмечу, наконец, влияние климата на развитие полихромии в архитектуру-Лет сомнения, что применение цветных материалов в архитектуре и раскраска зданий процветают в странах с ярким солнцем, с обилием света, то есть на юге: об этом свидетельствует, например, яркая раскраска древнегреческих храмов, пестрая полихромия арабской и мавританской архитектуры. Но не забудем и еще одного климатического фактора, который столь же способствует развитию полихромии, как и яркое солнце: в странах, с обильно выпадающим снеголомы встретимся с той же тенденцией к пестрой раскраске здания (Россия, Польша, Швейцария).

Итак, мы видели, какое влияние на концепцию архитектора могут оказывать климат и природная ситуация. Однако архитектурную концепцию определяет в значительной мере не только строительная площадь, но и характер примененных материалов. Каждый строительный материал -- дерево, камень, железо, стекло -- обладает своим собственным языком, не только выглядит иначе, но предъявляет архитектуре свои специфические требования, содействует или противодействует поставленной архитектором задаче. Архитектор должен считаться с этими естественными качествами материала и стремиться к их целостному использованию. Не следует, однако, чрезмерно преувеличивать стилистическое значение материала в архитектуре. В теории архитектуры существует направление (в начале XX века оно было особенно популярно), которое настаивает на особой "этике" материала, горячо ратуя за уважение к естественным требованиям материала, за его абсолютную "подлинность". Не забудем, что художественное воздействие материала в архитектуре основано главным образом на его цвете и на обработке его поверхности. В руках архитектора материал так же дематериализуется, как краска под кистью живописца.. Подобно тому как масляная краска, темпера или акварель имеют для живописца значение прежде всего своими и изобразительными возможностями, так и для архитектора в материалах скрыты главным образом их оптические и осязательные свойства. Так, например, излюбленный материал архитекторов барокко травертин нисколько не уступает ни мрамору, ни в особенности песчанику в смысле прочности, но на глаз и на осязание его пористая, несколько

ноздреватая поверхность кажется лишенной твердости и определенности. Именно эта мнимая податливость, изменчивость и хрупкость травертина, а отнюдь не его объективная прочность сделали травертин таким популярным материалом в эпоху барокко. Не материал создает архитектурные стили, а стили истолковывают по-своему естественные качества материала. Знаменитое выражение Шиллера: "Задача - художника с помощью формы уничтожить материал" -- безусловно есть преувеличение, но оно правильно подчеркивает направление проблемы. Архитектор, разумеется, не уничтожает и не скрывает естественных свойств материала, но он их видоизменяет, перевоплощает, подчиняет статическую массу материала своим динамическим целям. Быть может, именно в различной степени "принуждения" материала сказывается дух того или иного стиля. Особенно яркую иллюстрацию этой мысли дает садовое искусство. От интимных, словно случайных комбинаций английского и китайского сада до торжественно-абстрактной, геометрически точной композиции Версальского парка можно представить себе бесконечное разнообразие приемов в стилизации природы. Но о саде именно как о произведении искусства можно говорить только тогда, когда ясно проявились признаки стилизации, перевоплощения, "принуждения" природы.

Кроме того, необходимо отметить еще одно противоречие в теории защитников "этики материала". Что они подразумевают под естественными, нерушимыми свойствами материала? Как я уже указывал, чисто физическая природа материала, собственно, не играет никакой роли в художественной концепции архитектора. Следовательно, речь могла идти лишь о тех или иных стилистических функциях материала. Но существует ли единый критерий для определения эстетической ценности материала? Действительно ли язык материала в этом смысле совершенно однозначен? Разве один и тот же материал не поддается совершенно различным приемам обработки, оправдание которых скрыто не в самом материале, а в тех эстетических функциях, которые он выполняет? Вспомним, например, мрамор и его судьбу в истории скульптуры. Кто был прав -- архаический скульптор, который извлекал из мрамора острые грани и узор поверхности, или Пракситель, который стремился уничтожить контуры и превратить поверхность мрамора в мягкий, прозрачный туман? Какой прием более родствен природе мрамора -- пестрая полихромия архаических статуй,

одноцветная тонировка Праксителя или чистая белизна статуй Микеланджело и Родена. Можно ли сказать, что природа мрамора просит шероховатой и матовой или, наоборот, гладкой и блестящей поверхности? Если мы признаем, что камень требует простых, сплошных и полнозвучных форм, то нам придется отвергнуть как неполноценную всю готику, если мы допустим, что каждый материал следует демонстрировать в его естественном виде, то нам придется вычеркнуть из истории стилей всю египетскую, вавилонскую, персидскую и арабскую архитектуру, так как там главный стилистический эффект основан именно на скрывании естественной поверхности материала раскраской, глазурью. Само собой разумеется, что последнее слово в разрешении этих проблем принадлежит не материалу, а стилю или индивидуальному таланту художника.

Наконец, еще одно, последнее общее замечание к проблеме материала. Последовательные защитники "этики материала" выдвигают требование, чтобы формы, возникшие в одном материале, не имитировались бы, не репродуцировались бы в другом материале. Однако и это требование не находит себе никакого подтверждения в истории стилей! Напротив, мы знаем много случаев, когда формы, известные нам в одном материале, объясняются только по связи с другим материалом, в котором они первоначально были задуманы. Так, например, в египетских могилах встречаются волнообразные стены и потолки. Выложенные в камне или кирпиче, они кажутся лишенными конструктивной логики, но ученым удалось доказать, что их прототипом были стены из пальмовых стволов. Еще более яркие примеры такого пережитка одного материала в другом дают некоторые мотивы древнегреческого храма. Прототипом дорийского послужил микенский мегарон, то есть комната с очагом, традиции которой создатели микенской культуры, ахейцы, принесли с собой из своей северной родины. Но элементы мегарона, выстроенного из дерева и необожженного кирпича, строители дорийского храма перевоплотили в каменные формы. Так объясняются своеобразные каннелюры и капитель дорийской колонны, в особенности же формы дорийского антаблемента. Когда-то, во времена микенской культуры, на деревянных колоннах покоились деревянные брусья, концы которых от сырости защищались дощечками, скрепленными вертикальными рейками и гвоздями. Мастера дорийского стиля превратили их в чисто

декоративный мотив так называемых триглифов и капель. Подобный же процесс трансформации первоначального материала привел к созданию ионийской капители. Ионийская капитель возникла из двух первоисточников. Одним из них следует считать простой деревянный брусок продольной формы с закругленными краями, в который вставлялся ствол колонны. Другой прототип -- бронзовая колонка с узорной капителью, известная уже в Месопотамии. Из соединения этих двух столь разнородных и по материалу, и по своим функциям мотивов и получилась классическая капитель ионийского стиля с ее гибкими волютами. Такое же перевоплощение элементов деревянной конструкции в каменные формы красноречиво проявляется в индусской архитектуре. Наконец, мы знаем, что целый ряд материалов в архитектуре и прикладном искусстве возник с целью прямой имитации другого материала, как его суррогат. Самым ярким примером такой имитации является китайский фарфор, который первоначально возникает как суррогат стекла и только в результате длительной эволюции достигает вполне самостоятельного стилистического значения. Все эти свидетельства исторических стилей ясно доказывают, что эстетическое значение материалов следует искать только в их оптическом воздействии. При этом оптическое воздействие материала может быть двоякого рода: материал может служить художнику средством эстетического выражения и конструктивной логики (элементы греческого храма), но может и сам сделаться объектом стилизации (китайский фарфор).

Обратимся теперь к краткому обзору строительных материалов.

Дерево есть древнейший строительный материал. Его применяют или тогда, когда еще не умеют строить из другого материала, или же, если нет другого материала и он слишком дорог. К первому случаю относится, например, архитектура Древней Греции или строительство Европы в раннем средневековье. Примеры второго случая дают богатые лесом страны, как скандинавские страны или Швейцария. Деревянные постройки, кроме того, распространены в странах, где вследствие опасности землетрясения избегают высоких и долговечных построек (Япония). Дерево может быть крепким и мягким, длинным и коротким, и эти его качества до известной степени подсказывают масштаб строения, принципы его конструкции и характер его декоративных элементов. В общем, различают три главных вида деревянной

конструкции: так называемый сруб с горизонтальным наслоением балок, затем стойку из вертикально поставленных свай и, наконец, так называемую решетчатую постройку. Эта последняя система характеризуется тем, что из горизонтального венца вертикальных стоек и диагональных раскосов образуются проемы в стенах, которые заполняют всяческим материалом и затем обшивают досками. Очень часто решетчатую постройку применяют только для верхних этажей, тогда как базу выполняют из камня. Сруб и стойка применяются главным образом в северных странах (в России распространен первый вид, в скандинавских странах, особенно в Норвегии--второй), тогда как решетчатая стройка распространена по всей Европе. Дерево как строительный материал скрывает в себе неисчерпаемые возможности стилистических эффектов: оно может быть использовано для острой и мягкой моделировки форм, для подчеркивания массы (углов, граней) и для игры поверхности, для глубоких выступов и для широких, равномерных плоскостей, для обрамления и для заполнения.

Наиболее популярный в монументальной архитектуре материал -- камень. Каменные породы различаются степенью прочности и большей или меньшей легкостью обработки. Гранит, например, с трудом поддается шлифовке и поэтому мало пригоден для тонкого орнамента. Более гибок известняк (особенно мрамор), всего мягче для обработки песчаник. При этом, однако, из каждого материала путем его различной обработки могут быть извлечены самые различные стилистические эффекты. Так, например, поверхность природного гранита (валуна) с неопределенными очертаниями и широкими швами дает чрезвычайно богатую градацию тонов от светло-серого до красного и зеленовато-черного и производит впечатление несколько мрачной, таинственной силы. Напротив, обработанный всеми современными техническими средствами, распиленный машиной и полированный гранит отличается очень резкими гранями и блестящей поверхностью и приобретает холодный, как бы официальный, чопорный оттенок. Характер кладки камня также очень активно участвует в стилистическом воздействии архитектуры. Бутовая кладка внушает массам примитивный, суровый характер (в особенности так называемая циклопическая кладка). Напротив, швы квадровой стены придают ей строго организованную, симметричную структуру, то подчеркивая гладкую, монолитную поверхность стены, то заставляя ее волноваться в контрастах света и

тени (так называемая рустовка). Для концепции архитектора имеет значение не только большая или меньшая податливость камня и характер его структуры, но также и масштаб каменного блока. Французский архитектор XVI века Филибер Делорм, один из строителей Лувра, рассказывает, каким образом он пришел к изобретению так называемого французского ордера. Для стволов колонн он располагал каменными блоками сравнительно небольшого размера. Тогда он стал накладывать цилиндры попеременно более крупного и более мелкого диаметров, создавая впечатление как бы опоясанной колонны и скрывая швы цилиндров орнаментальными и скульптурными украшениями.

В странах, бедных каменными породами, наиболее популярным строительным материалом делается кирпич, который применяют или как сырец, высушенный на солнце, или как обожженный и иногда покрытый цветной глазурью. Из всех строительных материалов кирпич следует считать наиболее ограниченным и односторонним по своим конструктивным и экспрессивным возможностям. Но в этой сдержанности, малой гибкости кирпича заложена отчасти и его своеобразная привлекательность для архитектора, так как недостаток пластической выразительности побуждает фантазию строителя искать удовлетворения в узоре поверхности или в широком размахе чисто пространственных комбинаций. И дефекты кирпича как строительного материала, и заложенные в нем своеобразные стилистические возможности яснее всего можно почувствовать, если сравнить архитектуру в Египте, столь богатом каменными породами, с архитектурой в Месопотамии, где недостаток камня, естественно, привел к расцвету кирпичной стены, или сопоставить каменную готику во Франции с кирпичной готикой в Северной Германии и Латвии.

Из этого сравнения видно, прежде всего, что в кирпичном зодчестве мало популярна колонна и что поэтому в отличие от горизонтального антаблемента, свойственного каменной архитектуре (Египет, Греция), кирпичная архитектура тяготеет к арке, своду и куполу. Далее, одним из основных признаков кирпичной конструкции являются мелкость и однообразие строительной единицы -- фасонного, лекального кирпича. Из этого дефекта, естественна, вытекает связанность и бедность пластической энергии в кирпичном зодчестве: кирпичная архитектура должна избегать далеко выступающих карнизов и глубоких желобов, стремясь к простоте очертаний, к воздействию

широкими плоскостями и замкнутыми мессами. Чрезвычайно поучительно в этом смысле сравнить классические соборы северофранцузской готики (Реймс, Амьен), выстроенные из камня, с готическим собором, выстроенным из кирпича в южнофранцузском городе Альби. Крайнее упрощение форм превращает собор словно в крепость и создает впечатление мрачной силы. Внутренность собора в Альби не разбивается на традиционный ряд нефов, а состоит из одной огромной залы (тридцать метров вышины и двадцать метров ширины); снаружи собор почти лишен пластических украшений, фиалов и вимпергов, столь излюбленных в архитектуре развитой готики; его узкие, очень высокие окна тесно зажаты между массивными контрфорсами, имеющими вид полукруглых башен и завершенных только низким и плоским карнизом. В соборе Альби есть своеобразная, аскетическая и возвышенная прелесть, но как далека она от пламенной динамики собора в Реймсе пли Руане!

Дефект, присущий кирпичной архитектуре, отсутствие пластической выразительности, в свою очередь, уравновешивается одним стилистическим преимуществом, в высокой мере свойственным этому виду зодчества, а именно: богатой орнаментальной и колористической игрой поверхности. Прежде всего это преимущество проявляется в самой кладке кирпичной стены, гораздо более разнообразной, чем кладка каменной стены. Кирпичная кладка состоит обычно из так называемых продольного ряда и поперечного ряда. Кирпичи, лежащие наружу своей узкой стороной, называются тычковыми, а лежащие длинной стороной -ложковыми. Пространство между двумя тычковыми кирпичами, находящееся позади ложкового, заполняется мелким камнем. Так как прочность кладки зависит от отношения между тычковыми и ложковыми кирпичами, то по крайней мере одна треть кирпичей должна состоять из тычковых. Вертикальные швы между кирпичами называются стыковыми (наряду с ними существуют швы горизонтальные), стыковые швы не должны приходиться непосредственно один над другим в слоях кладки. При этом швы могут быть крайне разнообразны как по своей структуре (полые швы, вогнутые, гладкие, выпуклые и т. д.), так и по своему общему рисунку (перевязка крестовая, цепная, голландская, готическая, диагональная или елочная и др.). Уже одна эта игра швов на поверхности создает своеобразную динамику кирпичной стены. Но к

ней могут еще присоединяться чисто колористические эффекты -- переливы различных оттенков кирпичного тона, чередование красных, коричневых, зеленых и черных кирпичей, отблеск глазури и т. д.,-- эффекты, которые особенно богато использованы в мусульманской архитектуре. Наконец, кирпичная стена может быть покрыта штукатуркой, целиком или по частям (прием, особенно популярный в голландском зодчестве), и этот штукатурный слой опять - таки использован для декоративных целей. Особенно богатые декоративные эффекты достигаются приемом так называемого sqraffito (наиболее распространенным в Италии XV века), когда на темный слой штукатурки накладывают светлый налет и в нем выцарапывают узоры орнамента, обнаруживающие темный фон. В сочетании с каменной и кирпичной кладкой часто применяются также работы в стуке.

Вследствие его гибкости этот материал чаще всего употребляется для украшения внутренних стен -- уже античная архитектура знала потолки из стука, в эпоху Ренессанса и особенно барокко орнаменты и рельефы из стука приобрели самую широкую популярность.

Само собой разумеется, что все упомянутые материалы -- дерево, камень, кирпич -- могут быть и одновременно применены в одном и том же здании. Мы знаем, например, что в древнегреческой архитектуре (микенский мегарон, древнейшие храмы) были приняты каменные фундаменты и на них возводились стены из необожженных кирпичей с проложенными деревянными балками; в эпоху готики часто употребляли для жилых домов конструкцию на каменном фундаменте, тогда в эпоху Ренессанса любили соединять квадровую и кирпичную кладку.

К этим, так сказать, извечным материалам архитектуры в XIX веке присоединяются новые строительные материалы - железо и бетон. Для новых конструктивных задач, выдвинутых европейской цивилизацией, был необходим и новый материал. Раньше железо применяли только для рабочих инструментов или как средство для соединения других материалов (гвозди, скобы, цепи и т. п.), в новейшее же время железо сделалось самостоятельным строительным материалом со своими собственными стилистическими задачами и требованиями. Различают три главных вида железа. Во-первых, чугун, который выдерживает только вертикальное давление сверху и который поэтому обычно применяют в виде свободных опор. Во-вторых, литое ковкое железо,

которое выдерживает как давление сверху, так и боковое давление и растяжение -- его поэтому применяют в виде балок при перекрытии пространства. Наконец, сталь, которая отличается наибольшей прочностью и эластичностью и поэтому наиболее приспособлена для широкого напряжения арок и сводов. Железу свойственны принципы стоек, родственные фахверку: железная конструкция состоит из соединения треугольников (фермы), заполненных или камнем, или бетоном, или стеклом. Так как железная конструкция более чем какой-либо другой материал зависит от сложных законов статики, то строить в железе -- прежде всего значит вычислять: место архитектора занимает инженер. К тому же железная конструкция неспособна воздействовать отношениями компактных масс, направления и пересечения ее брусков часто подсказаны чисто механическими соображениями, а не эстетическими эмоциями. Тем не менее, обобщая железный скелет широкими и мелодическими очертаниями, уравновешивая динамику линий мощными каменными контрфорсами и базами, и железной конструкции могут быть присущи своеобразные художественные эффекты.

Наиболее же важные стилистические функции железо выполняет в новейшей архитектуре в сочетании с бетоном. Уже римляне охотно применяли особую систему кладки (так называемую конкретную систему, или "эмплектон"), главным образом для сводов, систему, которую следует считать прообразом современного железобетона. Пользуясь выгодными качествами так называемой пуццолонской земли, которая, будучи смешана с известью, давала отличный раствор, римские строители заполняли деревянную форму щебнем, заливали ее раствором и по застывании массы получали компактную кладку без швов (этим способом выстроены громадные залы римских терм и императорских дворцов). На этой же идее -- на смешении цемента, воды, песка и мелкого камня и их трамбовке в деревянных формах -- основано изобретение современного бетона, которое относится к 20-м годам XIX века. Главной особенностью бетона является полная однородность стены, совершенно свободной от швов. В середине XIX века французским садоводом Монье, специалистом по гротам и фонтанам, была изобретена еще более совершенная система кладки, так называемый армированный бетон. Французскому архитектору Огюсту Перре принадлежит и первое использование армированного бетона для

чисто художественных целей (Th tre des Champs - Elys es и церковь Notre-Dame du Rainay). Суть этой системы заключается в том, что в массу бетона вставляются железные бруски, так называемая арматура, которая усиливает способность материала к растяжению, взаимную связь составных частей и упругость и позволяет перекрывать огромные пространства в мостах, фабриках, вокзалах, ангарах и т. п. Помимо конструктивной гибкости и выносливости железобетон обладает еще одним практическим преимуществом -- значительно сберегает материал. Но железобетону присущи и оригинальные стилистические особенности. С одной стороны, железобетонная конструкция основана на системе арматур, состоит из одних только опор и связывающих их горизонтальных поясов, может обходиться почти без стен, не нуждается в капителях для колонн и в этом смысле родственна деревянной конструкции; с другой стороны, она все же сохраняет компактный характер каменных стен. Из этого своеобразного стилистического контраста вытекает главное преимущество железобетонной конструкции -- ее способность создавать грандиозные пространственные впечатления, а также комбинировать далеко выступающие и как бы висящие в воздухе массы. Но теми же самыми причинами объясняются и опасности, скрытые для архитекторов в свойствах железобетона: вследствие отсутствия всяких переходных, промежуточных форм (которыми так богаты каменная и особенно деревянная конструкции) железобетонная архитектура часто производит резкое, почти грубое, как бы сырое впечатление; к тому же для зрителя всегда остаются скрытыми внутренние силы, руководящие здесь материалом, и он не чувствует равновесия в сочетании масс. Одним словом, конструктивная гибкость железобетона далеко превосходит его экспрессивную способность.

Насколько различные формы может приобретать одна и та же конструктивная задача в различных материалах, показывает история купола. Достаточно сравнить византийский купол из кирпича, римский купол из цементированной массы, каменную кладку итальянских куполов или деревянную конструкцию французских куполов, чтобы убедиться в органической связи между материалом и художественной формой.

В последнее время к традиционным строительным материалам все чаще и все в большем масштабе присоединяется стекло, главным

образом в соединении с железной арматурой. До XV века стекло употребляли только для церковных и монастырских окон, тогда как даже во дворцах и замках окна имели обыкновение закрывать деревянными ставнями, оставляя в них небольшие отверстия, завешенные прозрачной промасленной бумагой, закрытые слюдой или тонкими роговыми пластинками. Так как величина стеклянной пластинки в то время определялась силой легких выдувальщика стекла, то куски стекла, изготовленные для окон, были размером не больше кисти руки. Этим отчасти объясняется мозаичная композиция цветных готических витражей. Только со времени изобретения литых стеклянных плит стекло стало применяться как строительный материал (один из первых опытов монументальной конструкции из стекла и железа -- так называемый Хрустальный дворец в Лондоне). Разумеется, стекло имеет незаменимые практические преимущества: полностью пропуская свет, оно не дает доступа ветру. Но стилистически стекло является самым опасным из всех строительных материалов, так как оно не дает никакого оптического завершения пространству и массам. Попытки современных архитекторов строить целые здания из стекла или вставлять в каменные здания сплошные стеклянные плоскости (например, лестничные клетки) приводят по большей части к негативным результатам. Стекло может поддерживать органическое взаимодействие с иными строительными материалами только тогда, если обрамление, распорки, перила, рамы, поперечники придают реальный, пластический характер его мнимым плоскостям.

После того как архитектор познакомился с ситуацией будущего здания, установил его материалы и конструктивную схему, он приступает к проектированию, к графической фиксации трехмерных элементов строения. Прежде всего он набрасывает план, то есть горизонтальный разрез здания. План позволяет установить направление и толщину стен и протяженность пространств (следовательно, также пола и потолка); далее, определяет положение окон, дверей, лестниц; кроме того, план показывает характер покрытия (купол символизируют кругом, своды -- скрещенными прямыми). Если расположение пространства меняется от этажа к этажу, то для графического описания здания необходимо несколько планов. В отличие от плана продольный и поперечный разрезы определяют вертикальные отношения здания, то есть вышину этажей, окон, дверей, лестниц, а также толщину полов и

потолков. То обстоятельство, например, что потолок греческого храма часто поддерживается двойной колоннадой, можно уяснить себе только из продольного разреза. Наконец, для фиксации наружного облика здания применяют вертикальную проекцию, или так называемую элевацию, то есть абстрактный (без перспективы) рисунок переднего и бокового фасадов, определяющий общий силуэт здания, членение масс и эффекты светотени от выступающих частей фасада. Кроме того, для точного определения деталей здания -- карнизов, капителей и т. п.-- делают их рисунок в натуральную величину, а общую ситуацию здания в связи с окружением демонстрируют в перспективных видах с разных точек зрения и в моделях.

За планом здания следует его реализация, то есть прежде всего возведение конструктивного скелета здания. С главными конструктивными элементами архитектуры мы теперь и познакомимся. В общем, элементы архитектурной конструкции можно разбить на четыре основные группы: во-первых, основа здания -- его фундамент; во-вторых, несущие или опирающие части (колонны, столбы); в-третьих, опирающаяся часть (всякого рода покрытия) и, в-четвертых, венчающие, завершающие части (фронтоны, купола, башни). На первой группе, имеющей почти исключительно техническое значение, мы останавливаться не будем и прямо обратимся ко второй -- к опорам.

Наиболее популярной формой опоры (особенно в эпохи классического стиля) является колонна -- то есть круглая, цилиндрообразная опора, или свободно стоящая, или прислоненная к стене. По всей вероятности, первоначальная форма колонны возникла в деревянной конструкции и оттуда была перенесена в каменное зодчество. Как составные элементы колонны различают базу, ствол (который обычно состоит из большего или меньшего количества цилиндров), шею и голову (или капитель).

Древнейшие образцы каменных колонн найдены в Египте. Уже могилу фараона Джосера (в начале третьего тысячелетия) украшают колонны с растительными капителями, а с середины третьего тысячелетия колонна делается одним из самых излюбленных мотивов египетского зодчества. В египетской каменной колонне особенно ярко проявляется связь с органической натурой, с прообразом растительного мира и деревянного зодчества. Фантазия египетских зодчих неисчерпаема в изобретении новых видов капители, но почти все они

восходят к растительным первоисточникам: голубой и белый лотос, папирус и пальма являются наиболее популярными мотивами египетской капители. При этом в репертуаре египетских капителей мы реже находим стилизацию распустившегося цветка -- гораздо охотнее фантазия египетского архитектора оперирует или мотивом бутона, или же целым пучком связанных стеблей. Мнения археологов расходятся в интерпретации египетской колонны. Одни полагают, что египтяне воображали свои колонны именно в виде огромных растений, на чашечки цветов которых опираются балки; другие же объясняют египетские колонны как каменные опоры, которые только украшены стилизованными мотивами стеблей и цветов. Как бы ни показалась нам странной идея возложить на цветы функции опоры, именно так, в прямом, а не в символическом смысле следует интерпретировать египетскую колонну: в представлении египтян колонна олицетворяла собой действительное растение (подобно тому как пол храма мыслился египтянину в виде разлива Нила, а потолок -- в виде звездного неба). Такая концепция не должна, однако, нас удивлять, если мы примем во внимание, что египетская колонна служит иным стилистическим задачам, нежели, например, греческая колонна. Задача египетской колонны не столько поддерживать, нести, сколько давать ограду, показывать путь, образовывать лес, нескончаемую чащу, со всех сторон окружающую паломника. Задача египетской колонны в гораздо большей степени декоративна, чем конструктивна. Этим объясняется и ее своеобразное, расчленение. В отличие от греческой колонны, вертикальные каннелюры которой как бы подчеркивают энергию колонны, ее стремление противодействовать давлению тяжелых масс, в египетской колонне часто господствует горизонтальное деление, символизирующее движение вокруг колонны вместе с процессией богомольцев. Кроме того, следует отметить еще одну особенность египетской колонны: очень часто плинт, служащий связующим звеном между колонной и балками, имеет высокую и узкую форму (уже, чем капитель) -поэтому его не видно снизу и кажется, что балки не опираются всей своей тяжестью на колонны, а как бы витают в воздухе.

Подобно египетской архитектуре, и индийская каменная архитектура осталась верна традициям деревянного зодчества и сохранила связи с растительной, органической природой. Целый ряд мотивов индийской каменной архитектуры становится понятен только

тогда, если мы переведем их обратно в прототипы деревянной конструкции. Что касается капители индийской арки, то и она, подобно египетской, обычно стилизует образы растительной природы, с той только разницей, что в пышной, тропически-расточительной природе Индии мотив египетского бутона сменяется мотивом отцветающего, вянущего цветка или превращения цветка в плод.

Совершенно другой характер присущ греческой колонне. Греческий архитектор ставил колонне прежде всего конструктивные задачи, стремился сделать из колонны настоящую опору, готовую противодействовать самому мощному давлению, и подчеркивал в формах колонны выражение ее функций. Древневосточной архитектуре была совершенно чужда идея греческой конструкции, построенной на отношениях несущих и опирающихся элементов. Ритм египетской и вавилонской архитектуры был основан на рядоположности, чередовании горизонтальных элементов. Ритм греческой архитектуры воплощается в вертикальном членении. Главная тема греческой архитектуры -- борьба опоры и тяжести. И эта тема так логически и увлекательно воплощена в архитектуре, что главные типы конструкции сделались как бы незыблемой основой, к которой постоянно возвращается фантазия европейского архитектора.

Греческая архитектура создала три главные системы конструктивных отношений, получившие у теоретиков архитектуры название Ордеров (ордер -порядок) -- дорийский, ионийский и коринфский ордера. Древнейший из них -дорийский ордер -- отличается наиболее массивными формами. Дорийский храм возвышается на фундаменте, на его постамент (так называемый стилобат) ведут высокие ступени, предназначенные для божественного шага, для человеческого же шага высечены более мелкие ступени. Дорийская колонна, мощная и коренастая, вырастает без базы, непосредственно из поверхности стилобата. Ствол колонны изборожден каннелюрами с острыми гранями (дорийскую колонну украшает обычно двадцать каннелюр). Каннелюры оживляют поверхность колонны игрой света и тени и вместе с тем придают колонне динамическое устремление вверх. Ствол дорийской колонны очень сильно сужается по направлению снизу вверх. Было бы ошибкой, как это делают некоторые теоретики, объяснять это сильное сужение дорийской каменной колонны подражанием ее прототипу - древесному стволу (в древнегреческой колонне и ее предшественнице,

деревянной колонне микенской архитектуры, мы встречаем как раз обратное явление -- сужение ствола книзу). Причина сужения чисто стилистическая: косой, диагональный силуэт колонны создает впечатление гораздо большего противодействия тяжести, чем это было бы при совершенно прямых, вертикальных очертаниях колонны. Мы еще более в этом убедимся, если обратим внимание, что примерно на высоте трети колонны (или, может быть, еще правильнее -- на уровне глаз стоящего рядом с колонной человека) Дорийская колонна образует некоторое утолщение (так называемый энтазис). Если бы не было этого утолщения, колонна казалась бы вогнутой; напротив, энтазис придает стволу колонны гибкость -- кажется, что колонна готова выпрямиться силой своей внутренней энергии. Но почему дорийская колонна утолщается именно на линии горизонта, на уровне глаз стоящего рядом с колонной человека? Глаз воспринимает ствол колонны в более резком сокращении перспективы по сравнению с ее реальным обликом, и поэтому она кажется более активной.

Подобное оживление линий во имя их оптической экспрессии вообще свойственно греческой архитектуре. Мы увидим в дальнейшем, что в греческом храме, в сущности, нет ни одной абсолютно прямой линии (так называемые курватуры греческого храма). Вместе с тем, однако, подчеркивая борьбу опоры и тяжести, энтазис до некоторой степени отнимает у колонны ее динамику, ее устремление вверх и вносит настроение спокойного равновесия (покой, равновесие, преобладание горизонтальных направлений -- черты, опять-таки очень характерные для греческого зодчества). Поэтому в тех стилях, которым дорога эта неудержимая вертикальная тяга, где устремление колонны вверх подхватывается ребрами арок и сводов (например, готика), архитекторы обычно избегают сужения опор.

Но продолжим дальше описание дорийского ордера. Шея дорийской колонны охвачена тремя или пятью рядами колец (так называемых ремешков). Ее капитель состоит из закругленного эхина (в буквальном переводе -- котла) и прямоугольной плинты, или абаки. Интересно проследить за эволюцией дорийской капители. Одна из древнейших греческих капителей найдена в Тиринфе. У нее массивная абака, более высокая, чем эхин, причем эхин, имеет несколько вздутую форму котла и от ствола колонны его отделяет глубоко врезанная выемка. Дальнейшее развитие профиля капители совершается с

поразительной последовательностью: боковой изгиб эхина постепенно уменьшается, и последний становится все более отвесным. У капители Герайона в Олимпии легкое вздутие контура, но уже нет больше сильного изгиба. Снизу эхин украшен уже не одним, а тремя кольцами (потом, например в Парфеноне, их будет уже пять). Глубоко вырезанный в горлышке желобок еще сохранился, но уже не разукрашен узором. На этой переходной стадии, когда абака выше и массивней эхина и когда вздутие эхина лишает капитель гибкости, дорийская колонна оставалась в течение почти всего VI века до н. э. Но в конце VI века в профиле капители происходит важная перемена: линия эхина становится отвесней, активней, вышина эхина и абаки равна. Особенную гибкость и пропорциональность этот вид капители приобретает в середине V столетия (храм Зевса Олимпийского). Но уже во второй половине V века развитие идет дальше; в Парфеноне и Тезейоне линия эхина становится все отвесней и вышина эхина превосходит вышину абаки. В храме Афины в Тегее IV века до н. э. контур эхина приобретает характер почти прямой линии и лишь у самой абаки -- короткий, быстрый изгиб. С середины IV столетия мы наблюдаем, как формы беднеют, застывают. Дорийский стиль себя пережил, он исчерпал свои творческие силы. В противовес слишком мягкому набуханию эхина -- против чего так упорно восставали зодчие позднего архаического периода -- возникает слишком жесткая прямая линия. Теперь дорийская капитель полностью потеряла гибкость, энергию опоры; она съеживается, становится опять ниже абаки и ее контур обозначают две короткие, прямые, безжизненные линии.

Капитель колонны является тем главным звеном опоры, которое непосредственно принимает на себя тяжесть балок или так называемого антаблемента. При этом сочетание покоящихся и опирающих частей здания может быть основано на двух совершенно различных системах конструкции -- на принципе архитрава (или эпистиля) и на принципе арки и свода. Греческие архитекторы прибегали почти исключительно к первой системе -- к принципу горизонтального архитрава. В дорийском ордере (или стиле) на капителях покоятся мощные балки архитрава; на них опираются поперечные балки, лицевые плоскости которых украшены так называемыми триглифами, тогда как промежутки между балками закрыты продольными плитами (так называемыми метопами), которые обычно украшены рельефами. Это сочетание триглифов и

метоп называется фризом, и под ним выступает карниз (гейсон). Наконец, треугольник фронтона, образуемый двускатной крышей, и три акротерия венчают фасад дорийского храма.

Один из основных принципов греческой тектоники заключается в том, что в верхней части здания число конструктивных элементов значительно увеличено по сравнению с нижней частью -- тем самым как бы ослабляется, раздробляется давление тяжести, которое приходится выдерживать колоннам. Тем же самым целям служит и столь популярная в греческой сакральной архитектуре полихромия, то есть раскраска различных частей здания. Основной принцип греческой полихромии можно сформулировать следующим образом. Все крупные части здания, все широкие плоскости, например ступени, колонны, стены целлы, не окрашены. Таким образом, нижняя часть храма оставлена белой, но все эффекты полихромии сосредоточены на мелких элементах здания и в его верхней части. При этом красной краской подчеркнуты все горизонтальные деления -выемка на шее капители, верхняя полоска эпистиля и нижняя поверхность карниза. Напротив, вертикальные элементы, например триглифы, выделены темно-синим или черным тоном.

Таковы главные элементы, составляющие неизменную систему дорийского ордера. Было бы, однако, неправильно вывести отсюда заключение об однообразии дорийского стиля. Достаточно сравнить коренастый, тяжелый храм Посейдона в Пестуме с легким и изящным Парфеноном, чтобы убедиться, в какой мере одни и те же конструктивные элементы способны вызвать самые различные эстетические впечатления. Здесь все зависит от отношений между отдельными элементами, от их пропорций, от того, что античные теоретики архитектуры называли симметрией и эвритмией. Колонна кажется более легкой или более тяжелой не только в зависимости от формы, какая ей придана, но также в зависимости от величины интервала между колоннами. Так, например, массивные, тяжелые колонны, поставленные очень близко одна от другой, будут казаться более насыщенными вертикальной тягой, чем тонкие, легкие колонки, отделенные большими интервалами. С другой стороны, характер колонны может оказывать радикальное воздействие на тот эффект, который производят отверстия между колоннами. Греческие архитекторы допускали в этом вопросе большую свободу, но

стремились всегда опираться на ясные и простые цифровые отношения. Так, например, установилась определенная традиция для количества опор в колоннаде, окружающей греческий храм: было принято, что на длинной стороне храма число колонн должно быть вдвое больше, чем на узкой стороне, плюс еще одна колонна. Но в границах этих отношений были возможны всяческие вариации: чаще всего применялось отношение чисел -- шести и тринадцати (храм в Пестуме) или восьми и семнадцати (Парфенон). Так же свободно могла меняться и величина интервалов между колоннами, но в своем стремлении к простым и ясным числовым отношениям греческие архитекторы имели обыкновение определять отношение вышины колонны к расстоянию между осями двух колонн как отношение между числами два и один. С другой стороны, в композиции дорийского стиля очень важную роль играл так называемый принцип аналогии: пропорции отдельных частей должны были повторять пропорции целого. Так, например, отношения между средней частью фасада (занимаемой целлой) и его двумя крыльями (колоннадой портика) повторялись в отношениях между метопой и двумя соседними триглифами. Именно на этой тонкой игре аналогий основана удивительная гармония греческой сакральной архитектуры.

Все же в поисках гармоничных пропорций создателям дорийского храма приходилось сталкиваться со многими своеобразными трудностями. Присмотримся, например, к положению триглифа в антаблементе дорийского храма. Триглиф воплощает вертикальную тенденцию, элементы опоры, на которой покоится карниз. Из этой конструктивной функции триглифа естественно вытекает и его положение во фризе: триглиф должен был находиться над центральной осью колонны, продолжая вертикальную устремленность, а также на углу здания, завершая силуэт храма. Однако такое расположение триглифов по одному над осью каждой колонны встречается очень редко, только в тех храмах, где очень узки интервалы между колоннами (храм Аполлона в Сиракузах). При более же крупных интервалах между колоннами фриз с редко размещенными триглифами производил бы слабое и бедное впечатление. Поэтому в нормальной схеме дорийского ордера установился обычай удваивать количество триглифов: один триглиф -- над центральной осью колонны, второй -- под серединой интервала между колоннами. Но здесь-то и возникает неожиданная

трудность: как быть с угловым триглифом? Если строго держаться принципа распределения триглифов, то на краю фриза остались бы полуметопа или четверть метопы. Однако такой компромисс не удовлетворял тектоническое чутье дорийских зодчих -- триглиф обязательно должен был завершать фриз. Следовательно, нужно было искать какой-то другой выход. В древнейших храмах с этой целью увеличивали последнюю метопу. Однако и этот компромисс не разрешал проблемы: разница между угловой и остальными метопами была слишком заметна. Тогда возникла идея разрешить проблему углового триглифа путем особой расстановки колонн (так называемая угловая контракция), то есть уменьшая интервалы между двумя крайними колоннами для уравновешиваиия интервала между угловыми триглифами (таким образом, второй с угла триглиф не совсем попадал на середину интервала). А этот прием, в свою очередь, естественно должен был вызвать дальнейшие изменения композиции. Чтобы смягчить резкое уменьшение крайнего интервала, постепенно уменьшали интервалы между колоннами; начиная уже со среднего интервала, слегка наклоняли угловые колонны внутрь или одновременно удлиняли последнюю метопу и сокращали последний интервал. В конечном результате проблема углового триглифа привела к тому, что во всем храме не было ни одной метопы и ни одного интервала между колоннами, которые были бы сходны с соседними. Однако шаткость композиции противоречила духу греческой тектоники, стремлению архитекторов к математической логике пропорций, к точности числа. Естественно, что дорийский ордер со временем теряет свою популярность и позднейшие мастера греческой архитектуры (Пифий, Гермоген) явно отдают предпочтение более простому и ясному ионийскому ордеру.

Греческий архитектурный стиль называют обычно пластическим. Это правильно в том смысле, что концепция греческого зодчего в гораздо большей мере направлена на тело здания, на конструкцию его массы, чем на организацию его пространства. Именно на этой пластической концепции архитектуры, на этом увлечении телесными функциями здания и основано различие греческих ордеров. В смысле организации пространства греческие ордера почти идентичны, их контраст вытекает исключительно из различия конструктивных элементов. Так наряду с суровым, мужественным дорийским ордером

возникает более гибкий, грациозный ионийский ордер. Контраст между дорийским и ионийским ордерами античные теоретики любили выражать в сравнении между мужским и женским телами. Волюта ионийской капители напоминала им женские кудри, орнамент из листьев -- ожерелье на шее, каннелюра колонны -- складки женской одежды. Эта аналогия тектонических элементов с мужским и женским телами воплощена в греческой архитектуре в еще более наглядной форме: в дорийском ордере иногда в виде опор применяли мужские фигуры так называемых атлантов (храм Зевса в Агригенте); напротив, ионийский ордер в таком случае обращался к женским статуям, так называемым кариатидам (знаменитый портик кариатид в афинском Эрехтейоне).

Мы уже познакомились с двумя первоисточниками ионийской капители. Процесс их слияния совершается довольно медленно, и поэтому свою окончательную, классическую форму ионийский ордер получает гораздо позднее, чем дорийский ордер. В отличие от дорийской колонны ионийская колонна не вырастает непосредственно из стилобата, но опирается на самостоятельную и довольно высокую базу, обычно состоящую из двух разделенных желобом валиков, богато профилированных и украшенных орнаментом. Ствол ионийской колонны гораздо тоньше, чем дорийской, не так быстро сужается кверху и не имеет энтазиса. Нормальное число каннелюр двадцать четыре, но бывает и гораздо больше -- до сорока восьми, как в храме Артемиды в Эфесе. Каннелюры ионийской колонны гораздо глубже врезаны, отделены не острыми гранями, как в дорийской колонне, а тонкими полосами, как бы сохраняющими первоначальную поверхность ствола. Кроме того, каждая каннелюра в отличие от дорийского ордера сверху и снизу закругляется. Эти приемы моделировки колонны создают богатую игру света и тени и вместе с тем придают ионийской колонне более индивидуальный и активный характер. Капитель ионийской колонны состоит из двух главных элементов -- из полоски яйцевидного орнамента (так называемый киматий) и двух волют, спиралями закручивающихся с обеих сторон капители; переход же от капители к антаблементу совершается с помощью узкого, легкого плинта, украшенного пластическим орнаментом.

Следует подчеркнуть очень важное различие между ионийской и дорийской капителями: ионийская капитель не всесторонняя, как

дорийская: у нее две основные стороны, как бы два фасада (подобно тому как и греческий храм в целом завершается двумя равноценными фасадами) и две вертикальные стороны, два реверса (античные теоретики называли их подушками). В старинных ионийских капителях этот негативный, вспомогательный характер боковых сторон особенно подчеркнут путем наслоения целого ряда спиралей одна за другой. Позднейшие мастера ионийского стиля начинают бороться с этой двусторонностью капители, стремясь придать ее боковым сторонам самостоятельный декоративный характер, однако им так и не удается преодолеть роковой дуализм ионийской капители. Особенно большие трудности возникали при разрешении проблемы угловой капители (если колоннада обходила храм со всех четырех сторон). Тогда приходилось волюты обращать одновременно и к фасаду, и к боковым сторонам храма; две волюты оказывались рядом и соприкасались по диагонали, тогда как с противоположной стороны, там, где сходились два реверса, получался неприятный, пустой угол. Этот органический дефект угловой капители побуждал мастеров ионийского ордера упорно искать все нового разрешения проблемы. Так, например, знаменитый строитель Парфенона Иктин в одной из своих сакральных построек (храм Аполлона в Бассах) пробует придать ионийской капители трехгранную форму; совершенно отказываясь от киматия, он развертывает под острым углом три мощные волюты. Однако такое разрешение проблемы, пригодное для внутренней колоннады храма в Бассах, не было приспособлено для храмов с наружной колоннадой. Характерно, что и сам Иктин не использовал своего изобретения при постройке Парфенона и применил для наружной колоннады храма дорийский ордер, допустив ионийский ордер только для украшения внутреннего пространства, для четырех колонн в святилище Афины Девы. Поэтому к ионийскому ордеру чаще всего обращались в храмах, украшенных только одним колонным портиком по фасаду (храм Ники на Афинском Акрополе). Здесь ионийская колонна действительно находилась в самой выгодной для себя обстановке, служила фасаду, пластически выделяя переднюю плоскость здания.

Но вернемся к элементам ионийского ордера. Антаблемент ионийского ордера, соответствуя тонкой и стройной колонне, имеет более легкую форму и тоньше профилирован, чем в дорийском стиле. Ионийский эпистиль (архитрав) всегда состоит из нескольких (обычно

трех) слоев, которые слегка выступают один над другим и завершаются орнаментальной рейкой. Вообще следует отметить, что в ионийском ордере гораздо больше мелких, самостоятельных, промежуточных элементов и что в отличие от дорийского ордера эти элементы не только выделены полихромией, но и пластической лепкой. Фриз ионийского стиля не разбивается на триглифы и метопы, но образует сплошную цепь рельефных композиций и завершается так называемой зубчаткой -- пережитком деревянной конструкции, которая стилизует выдвинутые концы деревянных балок. Узкий, сильно выступающий карниз завершает композицию ионийского антаблемента.

В общем можно сказать, что ионийский ордер превосходит дорийский своим пластическим и декоративным богатством, что он изящнее и активнее в своей тектонической игре, но это превосходство достигается ценой известных неудобств и затруднений (проблема угловой капители). Вполне естественно поэтому, что должна была возникнуть потребность в еще одном ордере, который объединял бы в себе преимущества дорийского и ионийского стилей и вместе с тем являлся бы дальнейшим развитием заложенных в них художественных идей. Так возникает третий ордер греческой архитектуры -- так называемый коринфский ордер. Декоративным первоисточником коринфской капители являются зубчатые листья аканта или репейника. Сначала репейник как орнаментальный мотив стали употреблять в могильных Памятниках, венчая зубчатыми узорами аканта силуэт надгробных стел. Потом мотив стилизованных акантовых листьев использовали для украшения капители. Изобретение коринфской капители греческая молва приписывала скульптору и ювелиру Каллимаху, который действовал во второй половине V века. Легенда рассказывает; что Каллимах однажды увидел на могиле одной коринфской девушки забытую корзину, вокруг которой вились листья аканта, и воспользовался этим мотивом для создания нового типа капители. И действительно, древнейшая дошедшая до нас коринфская капитель относится примерно к 430 году, то есть к началу деятельности Каллимаха. Эта первая коринфская колонна украшает уже ранее упомянутый храм Аполлона в Бассах, где она отделяет целлу храма от святилища Аполлона. Уже в этом раннем опыте намечены все главные декоративные элементы коринфской капители. Ядро капители имеет форму чаши или корзины, обвитой удвоенным рядом акантовых

листьев; из листьев вырастают тонкие стебли, которые на углах свертываются в восемь волют. От дорийской и ионийской капителей коринфская капитель отличается еще своеобразной абакой с вогнутыми внутрь краями. Суховатый и несколько бедный узор ранней коринфской капители с течением времени становится все пластичней, сочней и роскошней (капитель круглого здания в Эпидавре и капитель так называемого "Памятника Лисикрату" из первой половины IV века). Наибольшего же расцвета коринфская капитель достигает в эллинистическую эпоху и в римской архитектуре, когда к растительным узорам все чаще начинают примешиваться фигурные мотивы. Подобно дорийской капители, и коринфская капитель всесторонняя, но вместе с тем (как ионийская капитель) она дает более естественный и гибкий переход от круглой колонны к прямоугольной абаке. Кроме того, коринфская капитель гораздо богаче живописными контрастами света и тени и идея вертикального устремления колонны воплощена в ней в более живых, органических формах. Вполне естественно поэтому, что и капители, и самой колонне в коринфском ордере присущи более высокие и стройные пропорции. Что касается антаблемента коринфского ордера, то он обычно отличается наибольшим декоративным богатством, заменяя ионийскую зубчатку консолями.

Римская архитектура унаследовала от греческой архитектуры три ее ордера и прибавила к ним три собственные вариации. Первую из этих вариаций римляне заимствовали у этрусков, и она получила название тосканского ордера (страна, где жили этруски, впоследствии получила название Тосканы). Тосканский ордер, в свою очередь, есть вариант дорийского ордера; отличие заключается в том, что тосканская колонна опирается на базу, но лишена каннелюр. Второе изобретение римской архитектуры -- так называемая композитная капитель, которая сочетает ионийские волюты с коринфским мотивом аканта. Самым же важным в конструктивном и историческом смысле было третье изобретение римских архитекторов. В римской архитектуре постепенно совершается радикальный перелом конструктивных принципов: от горизонтального антаблемента (от системы архитрава) римские архитекторы все охотнее переходят к перекрытию опор с помощью арок и сводов. Но для того чтобы концентрировать давление арки на оси опор, между пятой арки и капителью стали вставлять особый конструктивный элемент -- так называемый импост (представлявший собой сначала как бы

профилированный отрезок эпистиля, а позднее имевший форму куба или опрокинутой пирамиды); в дальнейшем же развитии (особенно в византийской архитектуре) и капитель колонны приобретает форму импоста (так называемая импостная капитель). Однако этими шестью античными ордерами не исчерпывается история колонны и капители. В эпоху романского стиля узор капители обогащается мотивом плетений и фантастических комбинаций человеческих и животных тел. В эпоху готики переживают новый пышный расцвет растительные украшения капителей и баз. Наконец, в эпоху маньеризма и барокко фантазия архитекторов обращается на самый ствол колонны, на обогащение его силуэта то спиральными изгибами (витая колонна), то оправой колец, то разложением ствола колонны на ряд самостоятельных слоев, иногда попеременно круглых и четырехугольных (рустический, сельский ордера, французский ордер и т. п.)

Наряду с колонной функции опоры могут быть предоставлены столбу. Столбы отличаются от колонн прежде всего своими угловатыми формами, они не сужаются кверху и лишены каннелюр, кроме того, они представляют собой менее самостоятельные элементы конструкции, чем колонны, более, так сказать, родственные стене. Если мы сравним столб и колонну по их происхождению, то совершенно ясно, что колонна возникла первоначально из круглого древесного ствола, тогда как столб первоначально был задуман в каменной глыбе или каменной кладке. Однако в дальнейшем развитии архитектуры получилась обратная картина. Колонна производит более мягкое и гибкое впечатление, поэтому в каменной архитектуре она свойственна более развитым эпохам и стилям, представляет собой более изысканную форму, чем столб; напротив, в деревянной конструкции многогранная форма столба производит более богатое впечатление и представляет собой более утонченную ступень развития. Кроме того, как я уже указывал, колонне более свойственна комбинация с горизонтальным антаблементом, тогда как столб более пригоден для поддержки арки или свода. Особенно наглядно этот контраст колонны и столба можно наблюдать в римской архитектуре, которая охотно применяла двойную конструкцию, причем арки опирались на столбы, тогда как колонны поддерживали горизонтальный антаблемент (Колизей). В средневековой архитектуре, столь щедро пользовавшейся сводчатым покрытием, колонны были почти совершенно оттеснены столбами. В романском стиле, где опорам

приходится выдерживать очень тяжелую ношу, столбы имеют компактную, массивную форму (часто в виде креста в поперечном разрезе). В готическом стиле, где тяжесть свода концентрируется в его ребрах, опоры как бы расщепляются на ряд самостоятельных энергий-полуколонн (так называемые служебные опоры), которые целым пучком обступают со всех сторон круглый или многогранный стержень опоры (Bendelpfeiler). Для позднеготических опор характерно также отсутствие капителей, вертикальная энергия их призматических граней непосредственно вливается в ребра сводов.

Насколько в греческой архитектуре господствует горизонтальный антаблемент, настолько же римской архитектуре свойственно арочное перекрытие. Этот контраст конструктивных приемов вытекает из самой сущности архитектурной концепции в Греции и Риме. Главная цель греческой архитектуры -- тектоника масс; напротив, римская архитектура стремится прежде всего к созданию и организации пространства. В греческой архитектуре здание воспринимается подобно статуе, оно ощупывается как пластическое тело; напротив, римкая архитектура имеет тенденцию воспринимать здание как некую оптическую картину. Это различие наглядно иллюстрируют врата императора Галлиена в Вероне: две большие, увенчанные фронтонами арки, перекинутые через улицу, и на них опираются два ряда окон или, вернее, отверстий. Греческой архитектуре не только совершенно чужда подобная конструкция без тела, без основных признаков здания, но важное отличие проявляется также в самой комбинации конструктивных мотивов. В веронских воротах расчленение этажей не совпадает друг с другом: над легким обрамлением окна помещен тяжелый антаблемент, над тяжелым -- опять легкий (иначе говоря, над отверстием -- опора и наоборот). Это значит, что в римской архитектуре господствует совершенно иной принцип композиции: вместо рядоположности -ритмическая смена элементов, вместо горизонтальной -- диагональная композиция, вместо симметрии -- диссонанс, придающий всей композиции характер большой легкости и свободы. Само собой разумеется, что для архитектурной концепции, которая оперирует не столько пластическими массами, сколько отношениями и ритмами пространства, колонны и стены приобретают совершенно иное значение. В тот самый момент, как пространство начинает господствовать над массой, главным тектоническим средством

архитектора, естественно, делаются не колонны, но интервалы между колоннами. В этом смысле римскую конструкцию (с точки зрения греческой) можно было бы определить как негативную, поскольку ее средством выражения являются не массы, а пустоты между массами. Именно в связи с этой новой конструктивной идеей арки и своды приобретают такое первостепенное значение в римской архитектуре, постепенно вытесняя принципы горизонтального антаблемента. Если римляне и не изобрели арочного ордера, то они первые открыли его истинную стилистическую ценность.

Технику кладки арки римляне заимствовали у этрусков. Этруски первые стали применять клинообразные арочные камни, которые своим взаимным давлением держали напряжение арки в равновесии. Арка может опираться на колонны, столбы и стены. Иногда боковое давление арки бывает столь мощно, что его не могут выдержать простые опоры и на помощь должны приходить подпорные арки (аркбутаны) и контрфорсы.

Познакомимся с основными видами арок, вариации которых почти что неисчерпаемы. Простейший вид арки и наиболее популярный в античной архитектуре, а также во все эпохи возвращения к классическим принципам (Ренессанс), -- полуциркульная арка (полукруглая арка). Форма полуциркульной арки заранее предопределена размерами пролета арки, поэтому полукруглой арке присущ как бы безличный характер покоя и равновесия. Напротив, все другие виды арки могут менять свое очертание независимо от размера интервала. Подковообразная арка получила наибольшее развитие в арабской архитектуре. Особенность ее заключается в том, что главное ударение падает на пяты арки, и тем самым перевес в конструкции получает горизонтальное направление. Еще более тяжелый характер присущ плоской, приплюснутой арке и так называемой арке Тюдоров, которую популяризировала поздняя английская готика. Противоположная тенденция -- устремление кверху -- присуща стрельчатой арке, излюбленному мотиву развитого готического стиля. К тому же стрельчатая арка допускает наибольшее разнообразие силуэта -- то с более широким изгибом, то с более острым, гибким подъемом очертаний. Очень важное значение для стрельчатой арки имеют пропорции пролета, который арка венчает. Если эти пропорции стройны и высоки, то арка насыщается энергией и динамикой; если же пяты арки

опускаются почти до полу, то усиливается впечатление тяжести, давления вниз. Наконец, двускатную арку с изогнутым острием (Eselsr cken), популярную в Индии, характеризует контраст между устремлением вверх и давлением в стороны.

Архитектурный стиль, тяготеющий к арке, неизбежно должен прийти к идее свода, так как свод есть, в сущности, не что иное, как конструктивное усложнение арки, развертывание ее в трех измерениях. Всего яснее это можно наблюдать на простейшем виде свода -- так называемом цилиндровом или полуциркульном своде. Если продолжить полуциркульную арку в пространстве, воздвигая одну арку непосредственно за другой, то мы получим коридор, крытый сводом, продольная ось которого будет параллельна стенам, на которых свод покоится; свод же будет иметь форму полутрубы или полубочки (поэтому этот вид свода называется также Tonnengew lbe -- бочкообразный свод). Чтобы сдержать боковое давление такого свода, необходимы очень мощные опоры и стены (романский стиль). Из этой простейшей формы свода может быть выведен целый ряд других, более сложных комбинаций. Представим себе, что полуциркульный свод перекрывает пространство квадратного плана и что по двум диагоналям мы произведем вертикальный разрез свода. Тем самым бочкоообразный свод распадается на четыре части: части, примыкающие к аркам, называются распалубками (Kappen), а две боковые части -- лотками свода (Wangen). Различные комбинации этих четырех частей могут придавать своду самую различную форму. Комбинация четырех распалубок дает так называемый крестовый свод, комбинация четырех лотков -- монастырский, или сомкнутый, свод, а эти два основных вида свода, в свою очередь, допускают различные вариации. Так, например, крестовый свод может быть построен на гранях распалубок (такой свод ввиду сильного вертикального давления требует мощных опор) или же крестовый свод может быть построен на ребрах (не требующих столь массивных опор). При более богатых декоративных комбинациях крестовый свод может развертываться в сложные формы стрельчатого, веерного или звездчатого свода. Напротив, из четырех лотков, как мы уже видели, может быть образован монастырский свод, давление которого не ограничивается только пятами сводов, но распространяется на все четыре стены, поддерживающие своды. Разновидностью монастырского свода является зеркальный свод со срезанной в виде

овала или четырехугольника верхушкой. При этом своды могут покрывать пространство не только квадратного, но и четырехугольного и многоугольного плана, могут иметь округлую, горбатую или заостренную форму и т. п. Совершенно своеобразный вид сводов -- так называемые сталактитовые своды -применялись в арабской и мавританской архитектуре.

Итак, крестовому своду свойственно очень сильное давление сверху, концентрирующееся в пятах свода и требующее мощных опор-столбов. Но так как полуциркульные арки имеют и очень значительный боковой распор, то такой свод нуждается и в очень толстых стенах с немногими маленькими окнами. При этом пространства, перекрытые отдельными сводами (травеи), отделяются друг от друга подпружными арками. В средневековой сакральной архитектуре, где сводчатая конструкция играла доминирующую роль, можно различить две главные системы организации пространства. Так как в ранней средневековой архитектуре умели перекрывать сводами только квадратные пространства, то квадрат в эпоху романского стиля сделался постоянной единицей меры для пространственных ячеек сакральной архитектуры: в церквах романского стиля на каждую квадратную ячейку среднего корабля приходится всегда два вдвое меньших квадрата боковых кораблей (так называемая связанная система). Готические архитекторы преодолевают эти затруднения связанной системы изобретением стрельчатого свода, который позволял перекрывать пространства любого плана на одинаковом уровне. Иначе говоря, пространство готического собора развертывается одинаковым количеством ячеек как в среднем, так и в боковом кораблях и каждая ячейка при разнице глубины может иметь одну и ту же ширину (так называемая "насквозь проходящая травея"). В готической конструкции отдельные распалубки свода скрепляются мощными ребрами (нервюрами). Эти нервюры, которые как бы принимают на себя давление свода, сдерживаются в вершине свода замковым камнем; с другой стороны, передавая давление свода столбам, они как бы продолжаются в ребрах столбов до самого иола. Кроме того, у пят свода его давление подхватывают аркбутаны и передают массивным контрфорсам вне стен храма. Таким образом, стены готического собора оказываются совершенно свободными от функций опоры; они могут быть очень тонкими, легкими и могут быть даже полностью сквозными

(огромные цветные окна готических церквей). В результате вырабатывается конструктивная система, совершенно противоположная принципам античной архитравной конструкции; готический стиль избегает широких плоскостей и не нуждается в промежуточных элементах, которые соединяли бы несущие и опирающиеся части конструкции. В сущности говоря, готика вообще отрицает всякую идею тяжести, ноши, ее конструкция сводится к одним только сплетениям опор и раскосов.

Если свод наиболее пригоден для перекрытия четырехугольного пространства, то самым естественным завершением круглого здания является купол, придающий внутреннему пространству идеальную замкнутость и спокойствие. Впрочем, купольное покрытие вполне гармонично может быть согласовано и с пространством четырехугольного и многоугольного плана. При этом, однако, необходимо закруглить углы для перевода квадрата в многоугольник и круг. Этот переход может быть произведен самыми различными способами. В древнейших купольных постройках переход совершался таким образом, что каждый следующий слой кладки слегка выступал над предыдущим, а выступающие углы квадратов сглаживались (так называемые мнимые купола в микенских гробницах). Сталактитовые своды мавританской архитектуры (мукарнат) можно рассматривать как декоративно-орнаментальную разработку того же самого приема. Однако этот прием не годился для перекрытия больших пространств. Поэтому в мусульманской архитектуре, где купольное перекрытие обширных пространств было особенно популярно, выработался своеобразный прием так называемых тромпов, то есть диагональных, конусообразных арок, которые создавали переход от четырехугольного к многоугольному плану и таким образом подготовляли основание купола. Дефект тромпов заключался в том, что они высверливали в стенах значительные углубления и поэтому вызывали слишком резкий контраст света и тени, лишая переход к куполу ритмической плавности. Кроме того, прием тромпов требовал для поддержки купола чрезвычайно массивных стен. Путем превращения тромпов в полукруглые ниши (так называемые экседры) и разложения стен на колонны и столбы римские и византийские архитекторы постепенно выработали наиболее совершенную систему купольного покрытия, основанную на так называемых пандантивах (пазухи, паруса). Купол

покоится здесь на полукруглых арках, которые, в свою очередь, опираются на четыре столба или колонны, причем переход от квадратного плана к круглому пространству купола создают сферические треугольники -- пандантивы. Этот конструктивный прием позволяет обходиться без тяжелых, массивных стен: он, так сказать, отрывает купол от земли и заставляет его свободно витать в недосягаемой высоте.

Высокое мастерство византийских зодчих всего ярче демонстрирует церковь св. Софии, выстроенная в 537 году в Константинополе. В плане Софии своеобразно объединяются продольная и центрическая тенденции. В одно и то же время церковь есть базилика, разделенная на три продольных корабля, и четырехугольное центрическое пространство, увенчанное куполом. Центральный корабль церкви значительно шире боковых, его средняя часть образует квадрат, к которому с запада и востока примыкают две большие экседры. Каждая из этих экседр, в свою очередь, опирается на две маленькие экседры и на цилиндрический свод. Вместе с тем переход от экседр к центральному, огромному куполу (между прочим, отмечу, что его диаметр тридцать два метра) совершается с помощью четырех мощных арок и образуемых ими пандантивов, которые и принимают тяжесть купола. В этой конструкции, как видно, так много промежуточных звеньев, переходных элементов, напряжение арок и сводов так уравновешено, что зритель совсем не чувствует тяжести масс и может свободно погрузиться в созерцание кристально чистого и легкого пространства. Не только легкость самой конструкции, но и целый ряд тонких декоративных приемов содействуют этому впечатлению: стены храма украшены мозаиками, нигде их плоский характер не нарушен выпуклыми, пластическими узорами; в пролетах арок и окон строго соблюдено нечетное число; окна, проделанные в куполе, так близко помещены друг к другу, что купол, кажется, висит в воздухе. От современников, переживших сооружение Константинопольского собора, не укрылась возвышенность воплощенной в нем художественной идеи. Византийский историк Прокопий, описывая церковь Софии, между прочим говорит: "Совершенно непонятным образом держится это воздушное строение, как будто не на прочной основе, а на золотом канате свисает с неба".

Если в византийской архитектуре купол возвышается как круглая и

плоская чаша, непосредственно над изгибом арок, то архитекторы Ренессанса предпочитают между арками и куполом помещать еще одно промежуточное звено -так называемый тамбур -- и увенчивать высокий купол фонарем. Содействуя обогащению наружного силуэта купола, возвышая купол над всем окружением, тамбур в то же время, несомненно, ослабляет впечатление купольного пространства изнутри, лишая его простора и текучей плавности ритма. Следует отметить также, что монументальный купол состоит по большей части из двух чаш, которые могут сильно различаться по своему силуэту (Пантеон).

Для покрытия пространства наряду с камнем служит дерево, а в новейшее время железо и бетон. Плоское деревянное покрытие иногда открыто обнаруживает структуру стропил и балок (древнехристианская базилика), иногда же скрывает ее под штукатурным настилом. Из прямоугольного скрещения стропил образуются так называемые кассеты (кессоны), вид потолка, известный уже античной архитектуре; мастера Ренессанса превратили прием кассет в сложную систему полей различной формы и различной величины, расчленяющих потолок. Применение железа в архитектурной конструкции создало новые формы покрытия, например стропильные фермы, которые в виде стрельчатых арок поднимаются от самого пола до вершины свода. Потолок здесь неуловимо превращается в стены или опоры, завершая пространство одновременно и сверху, и с боков. При этом соотношение опор и тяжестей в железной конструкции так выравнено, что симметричные части арок могут быть закреплены в вершине сводов самым легким простым шарниром, тогда как опоры соприкасаются с полом не всей" широкой ступней, а только одной точкой, так сказать, кончиками пальцев.

О конструктивном значении кровли и ее зависимости от климатических условий мне уже приходилось говорить. Напомню некоторые основные виды кровель. Самыми простейшими являются односкатная, двускатная и четырехскатная крыши. В народном зодчестве широкой популярностью пользуется также полувальмовая (четырехскатная с уступами) крыша. Начиная с XVII века во французской архитектуре получает распространение мансардная кровля (названная так по имени знаменитого французского архитектора Франсуа Мансара); она состоит из двух частей -- более крутой, нижней, и более покатой, верхней части, что придает богатую динамику силуэту

крыши, не нарушая ее компактной массы. Для покрытия башен применяют палаточную крышу и различные виды купольной крыши. Наконец, декоративное завершение зданию придают фронтоны (острые или зубчатые в готическом стиле) и аттики (в классически настроенных стилях). Из нашего беглого обзора конструктивных элементов легко видеть, какое важное значение имеют проблемы конструкции в развитии архитектурных стилей. Мы могли убедиться, что новые художественные формы очень часто возникают именно при разрешении конструктивных проблем. Но правильно ли выводить отсюда заключение, что архитектурные формы являются результатом одних только логических соображений, что фантазия художника не играет при их создании никакой активной роли? Иначе говоря, диктуются ли основы архитектурного стиля исключительно причинами материального характера, техническими, статическими или конструктивными предпосылками, или же, наоборот, фантазия архитектора совершенно свободна в изобретении художественных форм и все требования материала, конструкции и назначения являются для него только неизбежным техническим аппаратом, с которым архитектор должен бороться и который ему надлежит преодолеть? Эта дилемма породила в теории архитектуры два противоположных направления, или метода, и оба они нашли самых горячих сторонников. Для одних сущностью архитектуры является удовлетворение технических и материальных требований: прочность и удобство есть главный критерий ценности архитектуры, целесообразность -- ее основной принцип. Другие, напротив, стремятся дать архитектурным формам декоративное или образное истолкование, ищут связей между формами и идеями. Особенно ярко этот контраст взглядов проявляется при объяснении генезиса готического стиля. Целая группа французских исследователей во главе с Виолле Ле Дюком объясняет происхождение готического стиля как последовательный, логический процесс конструктивных комбинаций. Но у них есть столь же убежденные противники, которые приписывают главным элементам готического стиля чисто декоративную роль: по их мнению, и стрельчатые арки с нервюрами, и контрфорсы с аркбутанами были вызваны к жизни не конструктивной необходимостью, а свободным полетом художественной фантазии.

Как обычно бывает в таких случаях, в пылу спора противники слишком заостряют односторонность своего взгляда: одни совершенно

забывают о художественном воздействии архитектурных форм, тогда как другие пренебрегают всякой связью между архитектурными формами и требованиями материала и конструкции. К каким своеобразным заблуждениям может приводить этот конфликт между сторонниками конструктивной и декоративной точек зрения, показывает широко распространенное мнение об архитектуре, наиболее откровенно сформулированное философом Гартманом. По мнению Гартмана, архитектура есть "несвободное искусство", так как, будучи некоей реальностью, она неизбежно должна служить внеэстетическим целям. В этом смысле, говорит Гартман, архитектура радикально отличается от всех других искусств: она обращается к нашим реальным чувствам, тогда как все другие искусства пробуждают только эстетические, то есть мнимые, чувства. Архитектура имеет дело не с изображением реальности, а с самой реальностью. Поэтому художественная ценность архитектуры заключается только в той декоративной драпировке, которая облекает чисто утилитарное тело здания. Ошибочность этого очень популярного мнения об архитектуре совершенно несомненна. Гартман упускает из виду, что для художественного восприятия архитектура есть в той же мере изобразительное искусство, как живопись и скульптура, так как те реальные функции, которые выполняет здание, в эстетической оценке играют только изобразительную, то есть чисто оптическую, роль.

Где же кроется главный корень этой роковой ошибки, где причина того, что представители обеих точек зрения в своем споре бьют мимо цели? Основной дефект их метода заключается в том, что и те и другие слишком большое внимание уделяют именно отдельным формам, анализу конструктивных и декоративных элементов архитектуры, между тем как художественное воздействие архитектуры, как я уже не раз указывал, покоится не столько на самих формах, сколько на отношениях между формами, на общем ритме массы и пространства. Лучшим доказательством этой роковой ошибки является архитектура XIX века, когда архитекторы пытались искать вдохновение именно в реконструкции отдельных элементов и мотивов исторических стилей и в результате окончательно потеряли внутреннее единство стиля. Истинное понимание архитектуры достигается не точной классификацией и описанием отдельных форм и типов, а анализом тех пространственных, ритмических и линейных отношений, в которых эти

формы воплощены тем или иным архитектурным стилем.

В архитектурной композиции решающее слово принадлежит не самим формам (конструктивным и декоративным), а их масштабу, пропорциям и ритму. На этих трех понятиях и основано художественное воздействие архитектуры. К анализу этих понятий мы теперь и обратимся.

Масштаб означает некую единицу меры, на которой основано отношение величин. Понятие масштаба с трудом укладывается в рамки теоретического анализа и абстрактных норм. Здесь очень многое зависит от конкретной задачи, от условий непосредственной обстановки. Поэтому все попытки с помощью математического расчета установить абстрактные законы оптического масштаба заранее обречены на неудачу. Достаточно назвать хотя бы теорию Эйххорна, который на анализе античных храмов и готических соборов пытался доказать, что их масштаб основан на акустических законах, смысл которых для нас уже утерян. Более конкретную задачу в своих исследованиях ставит Мертенс, пытаясь выяснить законы оптического масштаба, исходя при этом из тех точек зрения, которые наиболее продуктивны для эстетического восприятия архитектуры. Мертенс устанавливает три главные точки зрения. По его мнению, для общего обзора здания самой выгодной является точка зрения под углом в двадцать семь градусов, для восприятия архитектуры вместе с окружением -угол в восемнадцать градусов, и, наконец, угол в сорок пять градусов представляет самую подходящую точку зрения для рассмотрения отдельных форм и деталей здания. Нет сомнения, что знакомство с тремя точками зрения Мертенса может дать мысли архитектора полезные стимулы. Но так же неоспоримо, что теория Мертенса очень далека от окончательного разрешения проблемы оптического масштаба. Главная ошибка Мертенса заключается в том, что он стремится зафиксировать принципы архитектурного масштаба геометрическим путем. Между тем, как я уже не раз указывал, восприятие архитектуры совершается во временной последовательности, которая не поддается языку геометрических схем.

Прежде всего следует подчеркнуть различие между внешним масштабом, который определяет общий силуэт здания и его отношение к окружению, и внутренним масштабом, который регулирует отношения между отдельными частями здания. Очень часто оба эти

масштаба не имеют непосредственной связи и иногда даже противоречат друг другу. Задача архитектора -- координировать их или выдвинуть один за счет другого. На первый взгляд может показаться, что критерий для определения абсолютной величины здания подвержен крайним колебаниям, так как глаз оценивает размеры предмета в зависимости от привычных для него норм. Дети, например, иначе оценивают размеры предметов, чем взрослые; сельских жителей поражает грандиозность городских строений, которые горожан оставляют равнодушными. Тем не менее есть некая общая для всех единица меры, которая регулирует наше восприятие архитектурного масштаба, и именно -- сам человек, пропорции его тела и размах его движений. Из постоянного сравнения с нашим собственным телом в нашем сознании вырабатываются некоторые привычные нормы, которые помогают нам ориентироваться в размерах и расстояниях. Для архитектора такими твердыми нормами являются, например, размеры окон и дверей, вышина ступеней или перил, а кроме того, некоторые постоянные единицы материала, вроде размера кирпича или слоя каменной кладки и т. п. Эти привычные единицы меры сразу же дают глазу опору для оценки пропорций здания. Масштаб здания может самым радикальным образом меняться в зависимости от того, использованы ли в его пропорциях привычные или непривычные нормы, или их вообще нет. Так, например, в египетской пирамиде отсутствует всякий масштаб для сравнения величины, и поэтому глаз зрителя (особенно при близком рассмотрении) не оценивает в полной мере ее гигантской массы. Ярким же примером использования нормального масштаба является церковь Суперга близ Турина, которую выстроил знаменитый архитектор Ювара в начале XVIII века. Сопоставление церкви с монастырской пристройкой, несомненно, усиливает и подчеркивает монументальную величавость Суперги: нормальные этажи монастыря дают зрителю опору для оценки грандиозных размеров церкви; при этом Ювара еще облегчает глазу сравнение масштабов, продолжая главные горизонтальные линии с одного здания на другое: карниз, завершающий первый этаж монастыря, соответствует цоколю Суперги, верхний же карниз монастыря служит базой для тамбура купола. Если же архитектор, намереваясь произвести особенно грандиозное впечатление, чрезмерно увеличивает единицу масштаба, то он достигает как раз обратного результата: по привычке

слагая общую массу здания из его традиционных элементов, глаз невольно ошибается в оценке размеров, и здание кажется ему меньше, чем оно есть на самом деле. Иначе говоря, абсолютное увеличение масштаба здания не усиливает, а ослабляет впечатление монументальности. Характерный пример такого чрезмерного увеличения масштаба дает фасад собора св. Петра в Риме, воздвигнутый архитектором Мадерна в начале XVII века. Глаз отказывается верить гигантским размерам фасада (его вышина равняется почти шестидесяти метрам), так как невольно воспринимает все элементы фасада (колонны, окна, статуи) более или менее в их нормальную величину, между тем как они в действительности почти в три раза превышают привычную норму (например, вышина окон равняется пяти метрам, толщина колонн почти трем метрам и т. п.). Обратный же пример -- мастерского использования масштаба для усиления впечатления -- демонстрирует собор св. Марка в Венеции: его стены расчленены чуть намеченными, тонко профилированными колоннами, освещение проникает через множество маленьких окон, дальние пролеты и ниши разбиваются на ряд мелких ниш или тесно поставленных небольших колонн. В результате строитель собора св. Марка достигает гораздо более грандиозного впечатления пространства, несмотря на то что купол собора в три раза меньше купола римского собора.

Таким образом, следует еще раз подчеркнуть, что в выборе архитектурного масштаба и в его воздействии очень важную роль играют те привычные, традиционные представления, которые мы имеем о предмете. Поясню эту мысль следующим примером: если небольшому водоему фонтана или колодца (скажем, один метр в диаметре) придать форму, напоминающую чашу, то фонтан покажется большим, так как форму чаши мы связываем в наших представлениях с маленькими размерами. Если же чаше (три сантиметра в диаметре) мы дадим форму фонтана, то она как бы съежится, так как мы ее будем воспринимать в виде уменьшенного фонтана. С другой стороны, внутренний масштаб здания значительно меняется в зависимости от того, как здание сконструировано, придан ли ему вид простого или сложного предмета. Так, например, греческий храм кажется больше, чем он есть в действительности, так как он состоит из немногих частей, образует простой, массивный предмет в противоположность многоэтажному дому, имеющему те же самые размеры.

В общем, в истории архитектуры ясно различаются два типа стилей в их отношении к масштабу: одни стили (римская архитектура, архитектура барокко) стремятся усилить эффект отдельных элементов и, увеличивая их масштаб, тем самым часто ослабляют монументальность целого; другие стили (византийская архитектура, готика, ранний Ренессанс), напротив, трактуют детали тонко и мелко, жертвуя ими для монументальности общего впечатления.

При этом надо иметь в виду, что глаз с трудом ориентируется в оценке величин, которые сильно отличаются друг от друга, необходимо облегчить ему сравнение с помощью переходов и промежуточных звеньев. Такое значение имеют, например, арочные фризы романской архитектуры или маленькие фиалы и вимперги готического собора, создающие переход к его большим башням и фронтонам. С особенным искусством это постепенное уменьшение масштаба использовано в турецких мечетях, начиная от гигантской чаши главного купола, через все меньшие полукупола, ниши и арки к маленьким, изящным колонкам и балюстрадам, тянущимся у самого пола мечети. Глаз всегда невольно возвращается к самому маленькому элементу структуры, принимая его за единицу меры. В зависимости от своей основной задачи архитектор может использовать эту единицу меры, или последовательно ее увеличивая, или же прибегая к резким скачкам и контрастам масштаба. Так, например, на богатых и неожиданных контрастах масштаба основан эффект Новой ратуши в Стокгольме (Остберг): различное распределение плоскостей на правом и левом крыле, сочетание мелкого узора колоннады с нависающими над ней тяжелыми стенами, сплошная масса башни, увенчанная сквозным мелким фонарем,-- этими контрастами архитектор создает впечатление, словно легкая улыбка озаряет суровую серьезность здания.

Проблема масштаба становится еще более сложной, если принять во внимание, что произведение архитектуры мы воспринимаем обыкновенно вместе с его окружением и что наше впечатление от здания может самым радикальным образом меняться в зависимости от того пли иного соседства, от условий освещения, от контраста тонов, от направления линий. Вот несколько простейших примеров, которые показывают, в какой мере характер оптического впечатления видоизменяется в зависимости от окружения. Не столько формы сами по себе, сколько их сочетания и взаимоотношения определяют

художественное воздействие архитектуры. Эпоху барокко характеризуют особенно острое чутье архитектурного ансамбля и богатая комбинация масштабов. Фантазия архитекторов барокко неисчерпаема в изображении таких форм, которые казались бы бессмысленными, вызывали бы нестерпимый диссонанс во всяких других соединениях, кроме того, в которое их поставил архитектор и в котором они кажутся незаменимыми. Очень важную роль в комбинации архитектуры с окружением (с точки зрения масштаба) играет так называемый принцип оптических линий. Один из самых ярких примеров тонко рассчитанной игры оптических линий являет собой композиция Королевской улицы (rue Royale) в Париже. В середине XVIII века архитектор Габриель выстроил по сторонам улицы два симметричных здания (так называемое Garde-meuble), фасады которых выходят на площадь Согласия. В этой композиции главной задачей архитектора было именно подчеркнуть монументальную симметрию двух фасадов. Однако спустя примерно сорок лет, во время Наполеона, возникла идея закончить перспективу улицы каким-нибудь величественным монументом. Задача крайне трудная, так как предстояло перенести центр тяжести композиции в глубину, в то же время не заглушив окончательно декоративный эффект передних фасадов. Архитектор Виньон блестяще разрешил проблему именно с помощью оптических линий: карнизы нижних этажей, сужаясь в перспективе, заканчиваются на уровне цоколя церкви Мадлен, тогда как верхние карнизы боковых зданий сходятся как раз у фронтона церкви, как бы господствующего над всей композицией. Кроме того, фасад церкви повторяет колоннаду передних фасадов, но с более простыми и мощными контрастами света и тени, таким образом, монументальный масштаб переднего плана продолжается в глубину, вплоть до церкви Мадлен, и оказывается еще более усиленным в ее грандиозном фасаде.

Заканчивая анализ проблемы масштаба, я хотел бы еще раз подчеркнуть, какое огромное значение в художественном воздействии архитектуры имеет ее изобразительный характер, как неуловимо в архитектуре сливаются реальность и видимость.

Именно на этом смешении действительности с изображением основана своеобразная романтика масштаба в архитектуре. Эпохам готики и маньеризма по преимуществу свойственна подобная игра масштабов, когда мотивы монументальной архитектуры переносят в

меньшие масштабы прикладного искусства. Так, например, готические ящички, сосуды или реликвиары часто имеют вид миниатюрных построек. Яркий пример дает так называемая рака Зебальда в Нюрнберге, где монументальные мотивы арок, сводов и фиалов повторяются в маленьком масштабе. Точно так же шкафы и буфеты эпохи маньеризма последовательно воспроизводят в миниатюре все конструктивные и декоративные элементы дворцовых фасадов. Но архитекторы готического стиля охотно прибегают к романтике масштаба еще и в другом смысле -- повторяя один и тот же мотив в различном масштабе на одном и том же здании (например, бесчисленные башенки Миланского собора). Башни, таким образом, теряют свое практическое назначение, перестают быть реальностью и превращаются в некоторую мнимость, в изображение. Перед готическим собором зрителя часто охватывает то же ощущение, какое испытываешь в горах, где нет привычного масштаба для ориентации в пространстве, -- зритель перестает верить своему чутью расстояний и величин и как бы переносится в мир сказочных, иррациональных отношений и образов.

Эта своеобразная романтика масштаба, присущая готике, вытекает из самой природы архитектуры, из свойственного ей сочетания реальности и изображения. Напротив, живописи и скульптуре, которые свободны от практических, реальных функций жизни, которые исчерпываются в изображении, такое смешение масштабов, в общем, чуждо. Поэтому сопоставление фигур различных масштабов в картине или рельефе встречается главным образом в такие эпохи, когда архитектура целиком подчиняет живопись и скульптуру своим принципам и использует их только как украшение (египетское, византийское искусство). В средневековой мозаике, например, фигуры, изображенные рядом, могут иметь совершенно различные масштабы; это оказывается возможным потому, что фигуры здесь объединены не столько логикой действия, сколько требованиями орнаментального ритма.

Однако наряду с этим сказочным превращением большого в малое история архитектуры знает и противоположные приемы игры с масштабом. Так, например, волюта есть чисто орнаментальный мотив, изображенный в маленьком масштабе и в античном искусстве применявшийся главным образом для украшения ионийской капители.

В эпоху же Ренессанса и барокко волюта начинает все более увеличиваться в масштабе, постепенно превращаясь из орнаментального мотива в архитектурный. Первая попытка применения волюты в крупном масштабе принадлежит флорентийскому архитектору Леону Баттиста Альберти (фасад церкви Сайта Мария Новелла, законченный в 1470 году). Правда, здесь волюта имеет еще характер плоского орнаментального узора и свободна от каких-либо конструктивных функций. Архитекторы маньеризма и барокко идут еще дальше, придавая волюте совершенно самостоятельную массивную форму и колоссальный масштаб (церковь Сайта Мария Салюте в Венеции). Эта тенденция превратить малое в большое, стремление из мелкого декоративного мотива создать элемент монументальной композиции вообще очень характерны для стиля барокко. В отличие от сказочной, фантастической игры масштабов в готическом соборе тенденцию-барокко хочется назвать натуралистической и рационалистической -зритель остается на земле, не теряет связи с реальностью, но живет на широкую ногу, его существование, переживания приобретают широту и пышность.

Проблема масштаба теснейшим образом связана, а иногда прямо-таки неотделима от другой основной проблемы архитектурной композиции -- от проблемы пропорций. Во всей теории архитектуры нет другой проблемы, к которой бы с таким увлечением и с такой настойчивостью возвращались мысли строителей и исследователей; каждая эпоха с новой энергией устремляется к разрешению проблемы пропорций, надеясь с ее помощью открыть тайну художественного воздействия архитектуры. Сколько раз уже казалось, что проблема близка к своему полному и окончательному разрешению, что найден канон идеальных пропорций, и снова вместе с эволюцией вкусов происходит низвержение старого идеала и его замена новым каноном. Невольно зарождается сомнение, не были ли все эти каноны и нормы красивых, правильных пропорций только гипотезами, только выражением субъективного вкуса, невольно напрашивается вывод, что хотя и существуют здания с идеальными пропорциями, но не существует норм и законов для определения и создания идеальных пропорций. С другой стороны, не подлежит никакому сомнению, что из всех изобразительных искусств архитектура наиболее тесно связана с математикой, с числами и мерами, с геометрической схемой. Быть

может, именно поэтому архитектуре всегда угрожают две опасности -- или слишком суровое подчинение математическим принципам, или полное от них освобождение. Тайна гармонических пропорций, по-видимому, лежит где-то в середине между абсолютными законами чисел и свободным чутьем интуиции.

Пропорциями в архитектуре мы называем согласование отдельных частей здания между собой и в отношении к целому.

С изысканиями античных теоретиков в области архитектурных пропорций знакомит нас римский архитектор Витрувий, живший в I веке до н. э. и зафиксировавший свои взгляды в обширном трактате "De archiectura". Из этого трактата видно, какое огромное значение античные теоретики придавали гармоническому согласованию отдельных элементов композиции, причем они базировались в своих расчетах на числовом или арифметическом принципе, на так зазываемом модуле. Модуль -- это единица меры, принятая для вычисления отдельных элементов архитектурной конструкции. Подобно тому как античный живописец и скульптор калькулировали пропорции человеческого тела, исходя из вышины головы как единицы меры, как модуля (идеально пропорционированным считалось тело, в котором вышина головы повторяется семь или восемь раз), точно так же и архитекторы в основу исчисления пропорций клали определенный модуль, и именно полудиаметр ствола колонны. Этот модуль (деленный на части или повторенный несколько раз) определял не только вышину колонны и размеры интервала, но также пропорции капители, частей антаблемента и т. п.

Наряду с модулем античные архитекторы очень важное значение придавали также принципу аналогии, то есть повторению в различных элементах здания одной и той же геометрической фигуры, но в различном масштабе, иначе говоря, принципу подобных фигур. Бесконечно может быть разнообразие архитектурных форм, но, по мнению античных теоретиков, взятые сами по себе архитектурные формы не обладают полной эстетической ценностью, истинно гармонические пропорции вытекают только из повторения основной фигуры здания во всех его подразделениях. Так, например, план Парфенона основан на известном отношении длины к ширине, которое определяется диагональю четырехугольника и которое само по себе не имеет эстетического качества. Гармония Парфенона вытекает из

аналогий, из повторения одних и тех же пропорций в плане как наружной колоннады, так и четырехугольника целлы и ее внутренней колоннады. Еще убедительнее принцип аналогии проявляется в плане так называемого Эрехтейона, храма с очень сложной и на первый взгляд совершенно произвольной композицией, которая, однако, при ближайшем рассмотрении оказывается построенной на строгой гармонии элементов (все три части здания, казалось бы, столь различные между собой, как видно из параллельных диагоналей, представляют собой подобные фигуры). Разумеется, принцип аналогии применялся не только в композиции плана, но и в расчленении масс здания. Особенно сложный пример принципа аналогии дают Пропилеи в Мюнхене, где диагонали подобных фигур то идут параллельно, то встречаются под прямым углом, направляются то более отвесно, то более отлого.

Если в античной архитектуре (и отчасти в архитектуре Ренессанса) с их культом модуля преобладает арифметический метод согласования пропорций, то пропорции средневековой архитектуры основаны главным образом на геометрических отношениях и схемах. Так, например, в романских церквах квадрат является единицей меры, положенной в основу распределения пространства, тогда как в эпоху готики господствует так называемый принцип триангуляции, то есть определение пропорций здания (его плана, ширины и вышины его кораблей) с помощью системы треугольников, равнобедренных, равносторонних и прямоугольных, причем вершины треугольников совпадают с главными пунктами и границами здания как в горизонтальной, так и в вертикальной проекции. Характерный пример триангуляции -- Sainte Chapelle в Париже, где на основе равносторонних треугольников проведенные параллельные линии связывают целый ряд важных пунктов и плоскостей в гармоническую игру пропорций; при этом между вышиной цоколя и окон образуются простейшие отношения двух к трем. Известно также, что иностранные эксперты, призванные в Милан при постройке собора в конце XIV века, долго совещались о способах применения геометрической системы, причем французские архитекторы высказывались за систему круга, а немецкие -- за равнобедренный треугольник. Кроме того, сохранился рисунок математика Сторналоко от 1391 года, который в схематической форме дает разрез Миланского собора. По этой схеме ширина собора разделена

на двенадцать равных частей, из которых четыре падают на средний корабль и по две -- на боковые корабли; на этом делении построены равнобедренные треугольники, которые определяют вышину пяты и вершины сводов. И действительно, схема итальянского математика почти полностью совпадает с реальными пропорциями Миланского собора. Однако не следует впадать в преувеличение тех новейших теоретиков архитектуры, которые вместе с французским ученым Виолле Ле Дюком объявляют триангуляцию абсолютным и непреложным принципом гармонических пропорций в архитектуре. Во всяком случае, для средневекового архитектора, не имевшего в своем распоряжении современных оптических приборов, триангуляция была не столько идеальной нормой пропорции, сколько техническим средством проектирования здания. В самом деле, представим себе, что средневековый архитектор приступает к постройке трехнефной базилики. Выбирается площадь и приблизительно вымеривается шагами. Затем в полдень водружается жердь в центре будущего фасада. Полуденное солнце бросает ее тень на север. В эхом направлении вымеривается расстояние в тридцать футов с каждой стороны жерди; оно определяет ширину фасада и служит основой для равнобедренного треугольника, биссектриса которого образует центральную ось базилики, а вершина отмечает половину протяженности базилики. Остается образовать, второй треугольник, вышина которого равнялась бы шестидесяти футам, и план базилики готов. С помощью того же треугольника конструируется и разрез базилики. Традиции требовали, чтобы центральный неф базилики был вдвое шире боковых нефов. С помощью равнобедренного треугольника в шестьдесят футов вышины, основание которого разделено на четыре равные части, определяют положение опор для сводов, а также вышину центрального и боковых нефов. Бели в эпоху раннехристианского искусства, а также в романском стиле предпочтение отдавали пропорциям с отношением одного к двум, то излюбленной пропорцией в эпоху Ренессанса было так называемое золотое сечение. Линия или плоскость разделена по принципу золотого сечения тогда, если меньший отрезок относится большему так же, как больший к целому (тамбур купола св. Петра относится к чаше купола так, как вышина купола к вышине всей купольной постройки). Такое деление имеет иррациональный характер, так как может быть лишь приблизительно выражено в цифрах три, пять

и восемь. Его популярность основана на том, что многие предметы обихода -- ящики, шкафы, визитные карточки -- часто имеют пропорции, близкие к золотому сечению. Следует думать поэтому, что пропорции золотого сечения, может быть, и бессознательно, доставляют глазу особенное удовольствие. Однако ни теоретики классицизма, ни тем более авторы конкретных построек в эпоху Ренессанса не придерживались буквально принципа золотого сечения и старались вносить в него всяческие вариации. Так, например, для деления здания па этажи архитектор Серлио предлагает принцип, по которому каждый следующий этаж на одну четверть ниже предыдущего. Во многих дворцах Ренессанса высота карниза относится к высоте этажа так же, как высота венчающего карниза к высоте всего здания. Напротив, в отличие от стремления Ренессанса к простым и гармоническим пропорциям, архитекторы барокко охотно затрудняют восприятие пропорциональных отношений в здании или же сознательно пользуются диссонансами. Сюда относится излюбленный в архитектуре XVI века и барокко прием -- применение в одном здании или в делении одной плоскости двух различных шкал пропорций: в зале дворца Дожей в Венеции, например, сочетаются два арифметических отношения (одного к двум и одного к четырем) н две системы подобных фигур -- сочетание, которое придает пропорциям зала впечатление скрытой динамики. На этом примере особенно ясно можно наблюдать контраст между абстрактной теорией и живым творчеством художника. В то время как теоретик всегда исходит из деталей, из некоей единицы меры, направляется от частного к общему, художник обычно творит от целого к частям" Эта мысль ярко выражена Т. Фишером: "Готовое произведение архитектуры легко измерить, но одними только измерениями и расчетами оно не могло быть создано".

Этими примерами наиболее популярных в теории архитектуры канонов и принципов пропорций мы и ограничимся. Нет спора, что они выполняли очень важную роль в развитии архитектурных стилей, возбуждая конструктивную и декоративную фантазию архитекторов. Но необходимо всегда помнить о тех оговорках и поправках к законам пропорций, которые естественно вызываются условиями художественного воздействия архитектуры. И прежде всего следует принять во внимание основное противоречие между математическими принципами измерения пропорций (в плане и разрезе) и реальным

восприятием здания зрителем: "измеримое" не всегда покрывается "видимым", математический расчет не совпадает полностью с оптическим впечатлением. Как я уже много раз указывал, зритель воспринимает архитектуру не симультанно, а сукцессивно. Зритель двигается в здании или вокруг здания, и поэтому пропорции, определяемые постоянным отношением его к плоскости, меняются во время движения или же искажаются при рассмотрении здания с одной точки зрения (например, при взгляде во внутренность церкви от входа к алтарю интервалы между колоннами кажутся быстро уменьшающимися). Еще важнее другая оговорка: ведь пропорции воздействуют не только на глаз зрителя, но и на его настроение, его эмоции. Они могут выражать праздничное веселое или мрачное настроение, а это настроение, излучаемое произведением архитектуры, в свою очередь, неразрывно связано не только с пропорциями, но и с определенным освещением, с отношением тонов, с расчленением стен и т. п. К тому же чувство пропорций относится главным образом к отношениям на плоскости, между тем как все формы архитектуры развертываются именно в трех измерениях, обладают массой, объемом и глубиной. Тут не могут помочь никакая геометрическая схема, никакой арифметический модуль. Этот перевод трехмерных форм на отношения линий и плоскостей совершается бессознательно, и, быть может, именно легкость, ясность этого перевода, непрерывное колебание восприятия зрителя между ритмом пространства и узором плоскости и служат в архитектурном произведении главным критерием его художественной ценности.

К этой главной цели архитектурной концепции, к этому основному стержню художественного воздействия архитектуры -- к ритмическому взаимодействию массы (плоскости) и пространства -- мы теперь и обратимся. Разумеется, понятия массы и пространства в живом, органическом процессе архитектурного творчества неотделимы. Нельзя вырезать окно из стены, не приняв во внимание всей плоскости фасада, а эта плоскость, в свою очередь, неотделима от общей массы здания и от охваченного им пространства. К тому же мыслимо ли провести точные оптические границы между пространством и массой? Ведь всякой массе присущи пространственные качества, и всякое пространство мы оцениваем с помощью замыкающих его плоскостей и масс. Но если в непосредственном переживании художника и зрителя масса и

пространство почти неразлучны, то в целях теоретического анализа их следует рассматривать по отдельности.

Пространство -- это та стихия, которой в художественном воздействии архитектуры принадлежит, несомненно, первенствующая роль. Все наши самые возвышенные переживания архитектуры выходят, в конечном счете, к специфическим качествам пространства, воплощенным в том или ином памятнике архитектуры. Произведение архитектуры мы помним по тем эмоциям, которые в нас вызвал именно пространственный ритм здания: оставил ли он в нас чувство недостижимой высоты или необъятного простора, величавого покоя или стремительной динамики, светлого ликования или угрюмой замкнутости. Какими же приемами архитектор достигает этого эмоционального воздействия пространства, или, иначе говоря, на каких принципах основан ритм архитектурного пространства?

Прежде всего всегда следует помнить о двух основных практических функциях, из которых возникло архитектурное пространство. Мы уже знаем, что в своих первоначальных, примитивных формах архитектура отвечала потребности или огораживания, или покрытия. Первобытный человек строил или для того, чтобы отгородить свою собственность, свое личное пространство от враждебных поползновений, или же чтобы создать себе покрытие, убежище от солнца и непогоды. Можно сказать, что взаимоотношения этих двух основных типов архитектурного пространства определяют всю дальнейшую эволюцию архитектурных стилей.

На более ранних ступенях развития архитектуры оба типа пространства существуют как бы совершенно обособленно, почти не сочетаясь друг с другом. Так, например, египетские пирамиды демонстрируют в гигантском масштабе чистый тип покрытия, тогда как египетский храм с его аллеей сфинксов, чередованием огромных открытых дворов и колоннад представляет собой столь же чистую, элементарную форму огороженного пространства. Та же страсть к огораживанию огромных открытых пространств руководила фантазией строителей в Месопотамии, Персии, на острове Крит, в индусских святилищах, постоянно перемежаясь с попытками создать небольшие, замкнутые крытые убежища (купольные гробницы в Микенах, представляющие собой как бы одни только своды без стен; "башня огня" в Древней Персии с мнимыми, фактически замурованными

окнами). Иное понимание функций пространства мы находим на более развитых стадиях эволюции архитектуры. Для классического стиля (античная архитектура, Ренессанс) характерна тенденция комбинировать, сочетать оба типа пространства в некое гармоническое целое (Пантеон). Как в античной архитектуре, так и в архитектуре итальянского Ренессанса обе функции пространства (огораживание, покрытие) ясно подчеркнуты, строго разграничены (карниз, отделяющий потолок от стены) и вместе с тем находятся между собой в идеальном равновесии. Это равновесие нарушается на поздних стадиях развития архитектуры. В архитектуре поздних стилей отношение между стеной и потолком основано или на резком взаимном контрасте (стиль Людовика XIV), или на полном подчинении опор и стен покрытию (сталактитовые своды мавританской архитектуры, сетчатые своды поздней готики), или же на неуловимом, динамическом слиянии обеих функций пространства, на иллюзорном растворении их границ (купола и своды барочных церквей, словно раскрывающиеся в бесконечность заоблачных высот; interieurs стиля рококо, в которых мерцание множества зеркал и прихотливые извивы орнамента, перебегающие со стен на потолок, лишают пространство определенных границ и направлений).

С другим контрастом восприятия пространства мы сталкиваемся, если подойдем к архитектурным стилям с вопросом, какой образ пространства был первоначальным в концепции архитектора, наружный или внутренний? Оказывается, что архитектурные стили сильно различаются в этом смысле друг от друга. Так, например, греческую архитектуру можно назвать типично наружной архитектурой. В греческом храме внешность, безусловно, господствует над внутренностью, фасад над интерьером. Греческий храм и исторически, и конструктивно развивался снаружи внутрь. Колоннада, со всех сторон опоясывающая греческий храм, в такой же мере принадлежит зданию, как и окружающему его пейзажу; все пластические украшения, все богатство декоративной фантазии: метопы и фризы, фронтонные группы и акротерии -греческий художник концентрирует с наружной стороны храма. Можно сказать, что греческому художнику вообще чуждо чувство интерьера, своеобразной атмосферы внутреннего пространства. Главное святилище греческого храма -его целла чрезвычайно проста по своим формам и убранству, она не имеет окон, и

свет в нее проникает исключительно из входных дверей; ее пространство просторно лишь настолько, чтобы вместить культовую статую. Но если бы "Зевс" Фидия вздумал подняться со своего трона, то потолок целлы оказался бы для него слишком низким.

Совершенно противоположная концепция вызвала к жизни древнехристианскую базилику. Снаружи ее формы чрезвычайно просты, почти бедны -- голые стены, чуть оживленные слабыми профилями так называемых лизен. Но стоит только переступить через порог базилики, и зритель ослеплен великолепием внутреннего убранства, переливами полированного мрамора и порфира, золотым сиянием мозаик и богатой орнаментацией потолка. Нет сомнения, что это различие в концепции архитектурного пространства восходит к более глубоким корням человеческой психики, к контрасту всего мировосприятия. Для средневекового человека реальностью являются не предметы внешнего мира, не те события, которые происходят вокруг него, а внутренний мир, его собственные чувства и идеи. Подобный же контраст мы испытаем при сопоставлении стиля рококо, с его культом интерьера и стиля классицизма, главный эффект которого концентрируется в наружных формах здания. Напротив, готика и барокко -- это стили, которым одинаково дороги и внутренний, и внешний аспекты архитектуры, которые стремятся к органическому слиянию, к динамическому взаимопроникновению внутреннего и внешнего пространства.

Продолжая наш анализ, следует отметить еще одну пару понятий, которые характеризуют важные свойства архитектурного пространства. Дело в том, что в истории архитектурных стилей постоянно меняются две тенденции, то к пространству продольного плана, то к пространству центрального плана (круг, квадрат, крест, звезда), или, выражаясь иначе, господствует то движение в пространстве, то пребывание в пространстве. Первая из этих тенденций -восприятие пространства как движения, как некоего пути -- имеет, несомненно, более древнее, более первоначальное происхождение. Наиболее чистое и элементарное воплощение этой тенденции мы находим в египетском храме, который символизирует как бы путь к святилищу: сначала длинная аллея сфинксов, потом огромный открытый двор, окруженный колоннами, и затем чередование зал, то поперечных, то продольных, вплоть до конечной цели паломничества -- до ниши со статуей божества. С не

меньшей ясностью идея движения, становления выражена в древнехристианской базилике, явно распадающейся на три главных этапа последовательного приближения к богу: сначала открытый двор-атрий, предназначенный для непосвященных, затем крытое пространство для общины и, наконец, отделенное триумфальной аркой, мерцает в таинственной полумгле пространство для духовенства. Преобладание продольного плана характерно также для греческого храма и для готического собора. Напротив, в римской архитектуре все усиливается тенденция к центрическому плану в сакральной архитектуре, к пребыванию в пространстве, тенденция, которая потом высшего расцвета достигает, с одной стороны, в византийской и мусульманской архитектуре, с другой же стороны, в эпоху Ренессанса. Этот вид пространства (Пантеон, первичный план собора св. Петра в Риме) не имеет одного преобладающего направления, оно одинаково развертывается во всех направлениях из главного центра, к которому и притягивает зрителя.

Абсолютный покой и равновесие, воплощенные в идеально скомбинированном центрическом плане, способны удовлетворить только абстрактную фантазию и только очень возвышенные вкусы. Поэтому увлечение центрическим пространством в архитектуре присуще главным образом классически настроенным эпохам и обычно продолжается очень недолгое время. Характерно в этом смысле, что собор св. Петра, который по проекту Браманте и Микеланджело должен был представлять собой идеальное воплощение пребывания в пространстве, в эпоху барокко переживает целый ряд трансформаций и в конце концов превращается в здание продольного плана. Однако сложная, динамическая фантазия архитекторов барокко обычно не удовлетворялась простой дилеммой (пребывание в пространстве -- движение в пространстве), но стремилась в композиции пространства к контрасту, или борьбе, или неуловимому слиянию обеих тенденций.

Контраст между центрической и продольной концепцией пространства может быть подсказан не только историческим, эволюционным положением того или иного стиля, но также географическими причинами, темпераментом народа или особенностями вероисповедания. В общем можно сказать, что южные народы больше тяготеют к центрическому пространству, тогда как северная архитектура оказывает предпочтение продольному. Так,

например, на севере готическому собору свойствен ярко выраженный продольный план -- три или пять узких нефов непрерывной сменой частых и высоких столбов неудержимо увлекающих глаз зрителя в глубину. В итальянских церквах готического стиля как будто использованы те же самые элементы и принципы пространственной композиции, но благодаря более широким нефам, благодаря более редкой расстановке более низких опор пространство итальянской готики теряет динамическое устремление вперед, спокойно и широко раскрывается в стороны и из продольного пространства превращается в центрическое. С точки зрения того же контраста в концепции пространства следует вспомнить, как в эпоху барокко видоизменяется план церкви в зависимости от требований религиозного культа. Главным стержнем католического богослужения является месса, совершающаяся возле алтаря. Поэтому в католических странах предпочитают строить церкви продольного плана, где все внимание молящихся устремлено в одном главном направлении -- в глубину, к алтарю. Напротив, идеальная схема лютеранской церкви требует пространства центрического плана, так как главное внимание здесь концентрируется на кафедре и на том, чтобы произнесенная с кафедры проповедь была доступна всей общине, была слышна во всех углах церкви.

До сих пор шла речь о контрастах в концепции единичного пространства. Но здание редко состоит из одной только пространственной ячейки, особенно в светской архитектуре. Обычно архитектору приходится иметь дело с комбинацией целого ряда пространственных ячеек, иначе говоря, с группами пространства. Разумеется, эти комбинации нескольких пространств могут быть продиктованы самыми различными практическими потребностями, они могут быть более элементарными и более сложными, но, по существу, всякая группировка пространства в архитектуре восходит к двум противоположным принципам, которые чередуются в эволюции стилей. Один из них может быть назван принципом "additio" -- то есть группировка пространства последовательным прикладыванием одной пространственной ячейки к другой, а второй -- принципом "divisio" -- то есть комбинация пространства посредством деления некоей большой пространственной единицы на ряд составных элементов.

Уже на самой ранней ступени развития архитектуры можно

наблюдать контраст этих двух принципов. Так, например, план дворцов-крепостей, выстроенных в эпоху так называемой микенской культуры, обнаруживает последовательную группировку пространства по принципу "additio". Рассмотрим, например, план дворца в Тиринфе. Прежде чем попасть к жилым покоям самого властителя крепости, приходится обойти кругом почти всей занимаемой дворцом площади, За первыми воротами следуют вторые, третьи и четвертые: они соединены то коридорами, то открытыми дворами, нанизанными друг на друга, как звенья одной длинной цепи пространства. И когда посетитель проникает сквозь последние главные ворота, то оказывается, что дворец властителя состоит, в сущности, из трех совершенно самостоятельных, обособленных помещений, расположенных рядом, каждое со своим собственным двором: так называемый мегарон (большая мужская зала с очагом), спальня и жилище женщин и детей (радикальный пример метода "additio": для каждой практической надобности предназначена особая самостоятельная постройка).

Противоположный принцип группировки пространства присущ архитектуре Древней Месопотамии. Характерный пример -- план дворца вавилонского магната. Нетрудно заметить, что место постройки в целом имеет неправильную, неравномерную форму, тогда как внутренние стены проведены с геометрической точностью. Это значит, что вавилонский архитектор исходил в своем плане из некоего целого пространства, которое затем делил внутренними линиями на группы более мелких пространственных ячеек, то есть пользовался принципом "davisio". Этот принцип указывает на более развитое чутье интерьера, более богатую циркуляцию внутреннего пространства. Пространственные ячейки не нанизываются теперь по одной оси и не изолированы друг от друга, но развертываются во всех направлениях и связаны между собой непрерывными переходами. Но принцип "divisio" на этой элементарной стадии развития имеет и свои неудобства. Вы видите, что при внутреннем делении места постройки остаются лишние, бесполезные отрезки пространства, и, для того чтобы сгладить эти неровности плана, вавилонский архитектор прибегает к оригинальному приему ломаных, уступных наружных стен. Какой своеобразный вид фасаду вавилонского жилого дома придавали волнообразные наружные стены, показывает попытка реконструкции.

Не только в архитектуре Древнего Востока, но и в Греции и в Риме

и даже в эпоху средних веков принципы группировки пространства находятся на очень элементарной стадии развития. Истинный размах, сложное и богатое содержание эта проблема приобретает только в архитектуре Ренессанса и барокко. При этом архитектура Ренессанса столь же последовательно придерживается принципа "additio", насколько в архитектуре барокко неограниченную популярность приобретает принцип "divisio". Особенно яркий пример для сравнения дает история построения собора св. Петра в Риме. Браманте задумал план собора в духе чистого стиля Ренессанса. Микеланджело, казалось бы, незначительными изменениями придал этому плану все главные свойства стиля барокко. Какие же именно изменения внес Микеланджело в проект своего предшественника? План Браманте представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, с главным куполом, который венчает середину креста, с четырьмя маленькими куполами и четырьмя шестиугольными пространствами по углам квадрата. На первый взгляд может показаться, что Микеланджело не внес никаких существенных изменений в проект Браманте: остался тот же греческий крест, тот же большой купол с четырьмя малыми и те же четыре полукруглые апсиды; кажется, что Микеланджело только усилил массивность стен и столбов. На самом же деле Микеланджело в корне изменил весь художественный эффект собора. В проекте Браманте главный купол был только самой большой из равноценных частей, у Микеланджело центральный купол безраздельно господствует над всем собором. Проект Браманте комбинирует множество равноценных пространств, Микеланджело создал одно гигантское пространство. Но результат обоих проектов столь противоположен потому, что совершенно различны методы композиции, которыми пользуются оба мастера. Браманте культивирует метод "additio" в чистом виде; композиция Браманте развертывается от центра к периферии: Браманте нанизывает одну пространственную ячейку на другую, складывая из них некое новое гармоническое целое, причем каждый элемент этого целого представляет собой совершенно самостоятельное и законченное пространство. Микеланджело смело порывает с традициями классического стиля, последовательно проводя метод "divisio"; композиция Микеланджело направляется от периферии к центру: Микеланджело берет за основу все пространство собора и затем с помощью столбов и выступов стен распределяет его направления и

делит его на части, причем его составные элементы не имеют самостоятельного, законченного характера, но как бы неуловимо сливаются, сплетаются один с другим в общем потоке пространства. Не удивительно, что зритель чувствует себя совершенно по-разному в пространстве Ренессанса и в пространстве барокко. Строго ограниченное пространство Ренессанса внушает ему чувство удивительного покоя и равновесия и вместе с тем сознание своей активности и значительности. Напротив, в пространстве барокко, безграничном, полном динамики, таинственной мощи и неожиданных диссонансов, зритель чувствует себя пассивным и словно потерянным.

Тот же контраст в методах группировки пространства, который мы наблюдали в сакральном зодчестве, присущ и светской архитектуре, жилому дому, дворцу, вилле. Но, быть может, в светской архитектуре он не так резко бросается в глаза, так как план жилого дома в действительности всегда состоит из множества пространственных ячеек, отделенных друг от друга стенами и дверями. Для нас, однако, важно в данном случае не то, какова в действительности группировка пространств в светской архитектуре, а какою она кажется, какова идея ее циркуляционной сети: стремится ли она изолировать, замкнуть пространства друг от друга или, наоборот, раскрыть их, связать друг с другом и с окружением. В этом смысле особенно важным фактором циркуляции в светской архитектуре является лестница. Лестница может быть внутренняя или наружная, но может также служить связующим звеном между внешним и внутренним пространством. Следует отметить, что в полном согласии с общим развитием архитектуры от наружного к внутреннему пространству более ранние стили оказывают предпочтение наружным лестницам. Древнейшие образцы монументальных, наружных лестниц сохранились во дворцах на острове Крит, в Фесте и Кноссе. Характерно и для критских лестниц, и вообще для лестниц в античной архитектуре, что они построены перпендикулярно к плоскости фасада (то есть в большей мере принадлежат окружающему здание пространству, чем самому зданию). Следующую стадию своего развития лестница переживает в средневековой архитектуре. В отличие от античной готическая лестница направляется обыкновенно параллельно плоскости стены. Таким образом, лестница уже более органически спаяна с массой здания и своим силуэтом непосредственно участвует в декоративном

расчленении фасада. Однако и готическая архитектура, несомненно, тяготеет к наружной лестнице. Даже в тех случаях, когда лестница включена во внутреннюю циркуляцию пространства, готический архитектор охотно выделяет ее из общего силуэта здания в виде особой башни, круглой или полигональной. К тому же со свойственной эпохе тенденцией к динамике, к вертикальному устремлению готические архитекторы особенно ценят витую лестницу с очень узким основанием, резкими, трудными для подъема скачками ступеней и бесконечными извивами спирали, как бы игнорирующими остановки этажей.

В архитектуре раннего Ренессанса еще чувствуются некоторые пережитки готики: во-первых, лестница не свободно развертывается в глубину пространства, а жмется к стене; во-вторых, лестница раннего Ренессанса часто начинается снаружи, во дворе дворца. Все же можно сказать, что именно стиль Ренессанса впервые создал тип внутренней лестницы. Ведь дворик итальянского палаццо в эпоху Ренессанса -- это внутренний дворик, замкнутый со всех сторон, изолированный от шума и движения города; к тому же лестница, начинающаяся на дворе палаццо, обычно продолжается в его внутренних покоях. В композиции лестницы архитекторы Ренессанса последовательно пользуются уже знакомым нам методом "additio". Стиль Ренессанса знает только однорукавную лестницу, поэтому она занимает очень мало места и не требует специального вестибюля. Обычно лестница состоит из двух маршей, расположенных под углом в сто восемьдесят градусов и всегда отделенных друг от друга сплошной стеной. В лестнице Ренессанса нет ни спешки готики, ни особого приволья, свойственного барокко. Поднимаясь по такой лестнице, посетитель чувствует связь только с одним этажом, он не знает, сколь высокий подъем его еще ожидает, он не чувствует циркуляции всего пространства дворца.

Как в развитии сакрального зодчества, так же и в композиции лестницы Микеланджело предвещает возникновение нового стиля, открывает новые идеи, новые методы группировки пространства. В лестнице библиотеки Лауренциана Микеланджело ярко воплощает столь отличный от концепции Ренессанса метод "divisio": создается впечатление, что сначала были созданы общие границы вестибюля, а потом в них, так сказать, post factum вложена лестница. При этом лестница не жмется к стене, не направляется мимо посетителя (как в эпоху готики и Ренессанса), но смело развертывается в глубину здания.

К тому же лестница Микеланджело свободно лежит в пространстве, она не зажата стенами, но тремя широкими рукавами устремляется к дверям библиотеки. Наконец, вестибюль очень высок (его потолок находится на одном уровне с потолком библиотечной залы), так что зритель сразу же получает представление о размерах здания и сразу же сливается с общим ритмом его пространства.

Это стремление к оптическому раскрытию всей циркуляции здания, к непрерывному потоку его пространственного ритма, совершенно противоположное изоляции Ренессанса, все усиливается с каждым новым этапом развития барокко. Фантазия архитекторов барокко совершенно неисчерпаема в изобретении все новых и новых видов лестницы. Барокко любит длинные и многоразветвленные лестницы. Если реальные условия постройки не дозволяют расточительной композиции, то архитекторы барокко чисто оптическими средствами пытаются создать иллюзию простора и глубины. Так, например, знаменитая лестница Ватикана, так называемая Scala Regia (королевская лестница), должна была быть втиснута в очень узкое и довольно короткое пространство. Но автор композиции, Бернини, сумел даже и в этих неблагоприятных условиях создать зрелище удивительного размаха и величавости. Какими приемами Бернини достигает своей цели? Во-первых, он замедляет темп лестницы остановками подестов; во-вторых, разбивая пространство лестницы на три корабля колоннадами, он придает лестнице большую ширину; самое же главное -- это мнимая перспектива: сужая кверху коридор лестницы и постепенно уменьшая все ее масштабы (вышину и объем колонн, размер интервалов, ширину ступеней и т. п.), Бернини создает впечатление бесконечно длинного пространства, гораздо более длинного, чем оно есть на самом деле. Но особенно любит барокко многорукавные лестницы, раздваивающиеся и снова сходящиеся, изогнутые и прямые, круглые и овальные, ошеломляющие зрителя неожиданными эффектами просветов, пересечений и ракурсов. Такие лестницы позволяют одним взглядом охватить все этажи здания и почувствовать органический, слитный ритм всех его пространств.

Не следует забывать при этом, что ритм лестницы ощущается не только глазами, но и ногами. Поэтому наряду, с пространственной композицией лестницы очень важную роль играет также форма ее ступеней. Эпохе готики свойственны высокие и узкие ступени, трудные

для подъема. Архитектура классического стиля более считаете" с шагом посетителя, но все же лестницу эпохи Ренессанса нельзя назвать особенно удобной. Впервые лишь в эпоху барокко просыпается потребность в более мягком и привольном ритме движения по лестнице и вырабатывается форма широких, низких, слегка наклоненных вперед ступеней, столь благотворных для человеческого шага. С каждым этапом развития барокко лестницы становятся все более плоскими и длинными, темп движения все более медлительным и привольным.

Этот основной контраст в концепции пространства можно проследить в самых различных направлениях. Если для эпохи Ренессанса характерен кубический тип дворца с внутренним двориком, как бы замкнувшийся от внешнего мира своими суровыми стенами, то эпоха барокко создает тип флигельного дворца с открытым двором (cour d'honneur), стремящийся слиться с ритмом окружения и принять участие в его динамике. Если стиль Ренессанса поощряет коридорную систему, в которой каждое помещение имеет свой отдельный выход и представляет собой совершенно самостоятельную пространственную ячейку, то стиль барокко предпочитает анфиладу, то есть ряд помещений, связанных сквозной перспективой и, следовательно, сливающихся в непрерывный поток общего движения.

Несколько подробнее я хотел бы остановиться только на одной специальной области пространственной композиции -- на проблеме площади, так как в разрешении именно этой проблемы всего ярче проявляется дух времени, его специфический ритм. Готическая площадь возникала не сразу, по отвлеченному, законченному проекту одного архитектора, но постепенно вырастала из естественной ситуации, в импровизированном сотрудничестве ряда поколений. Поэтому готическая площадь обычно не имеет правильной, симметричной формы и часто раскалывается на несколько частей. Кроме того, готическая площадь всегда замкнута, она не подготовлена далекой перспективой, но неожиданно раскрывается перед зрителем только в самой непосредственной близости, так как к ней подводят типичные для готического города узкие и кривые улочки. О готической площади нельзя сказать, что она подчинена зданию, служит ему, демонстрирует; но так же неправильно было бы утверждать и обратное: что здания служат готической площади, формируют ее и украшают. Готический стиль еще не знает принципиального контакта между массой и

пространством. Поэтому готическую площадь хотелось бы определить как маленькую остановку, передышку перед неудержимым вертикальным устремлением массы. Поэтому и готический собор не вписывается в перспективу широкой прямой улицы; он должен возникать неожиданно, внезапно, из-за угла, вырастать почти у самых ног зрителя. Поэтому и готический монумент (фонтан, статуя) словно боится выступить на середину площади и жмется к стене, углу здания, заимствуя у него поддержку своей вертикальной тяге. Совершенно иные принципы определяют концепцию площади в эпоху Ренессанса. Площади Ренессанса тоже часто возникали без предварительного плана, путем последовательной застройки, но в основе их застройки всегда была заложена определенная система, теоретическая идея. Так возникла, например, классическая площадь во Флоренции перед церковью св. Аннунциаты. Сначала Брунеллески наметил одну сторону площади портиком Воспитательного дома, потом Антонио да Сангалло уравновесил ее с другой стороны колоннадой, и, наконец, Каччини завершил площадь аркадами церкви Аннунциаты. Для того чтобы восстановить первоначальную композицию площади, нужно только отбросить конную статую Медичи и два фонтана (добавления более позднего времени), которые придают площади определенное направление, известную динамику, совершенно чуждую площадям Ренессанса. Если площади барокко, как мы увидим, всегда воплощают движение, становление, устремление к какой-то цели, то площади Ренессанса символизируют абсолютный покой, уравновешенное существование. Поэтому площадь Ренессанса обычно не имеет одного господствующего направления, она не является прологом, введением к какому-нибудь одному главному зданию, и она лишена широкого, издалека раскрывающегося входа. Вместе с тем в отличие от готики площадь Ренессанса по большей части имеет правильную, симметричную, четырехугольную форму, хотя и не осуществленную с такой абсолютной математической точностью, как позднее в площадях псевдоклассицизма. Наконец, пропорции площади Ренессанса никогда не бывают ни такими маленькими и случайными, как в эпоху готики, ни столь грандиозными, как в эпоху барокко; они приспособлены к размеру человека, а окружающие площадь здания обычно завершаются сплошным горизонтальным контуром.

Новый перелом проблема площади переживает в эпоху барокко.

Теперь уже не здание служит площади, как в эпоху Ренессанса, но площадь служит зданию. Архитекторов барокко не удовлетворяет замкнутая, уравновешенная площадь Ренессанса. Они стремятся к динамике, к раскрытию площади, к ее слиянию с окружающим пейзажем. Микеланджело и в этой области первый осуществил новые стилистические идеи в своем проекте застройки Капитолия. Площадь Капитолия ограничена тремя зданиями: справа Дворец консерваторов, слева Капитолийский музей, в глубине, господствуя над всей площадью, Дворец сенаторов, к которому площадь служит как бы введением. Передняя граница площади раскрыта, с четвертой стороны площадь ограничена только низкой балюстрадой и к ней ведет широкая лестница. Таким образом, Микеланджело задумал площадь как некое динамическое целое, как непрерывное движение, где все элементы композиции, лестница, статуя Марка Аврелия, боковые фасады неудержимо увлекают посетителя к главной цели, которая господствует и над площадью, и над городом, -- ко Дворцу сенаторов. Для осуществления своей идеи Микеланджело прибегает еще к одному оригинальному приему, чуждому и готике, и Ренессансу: оси боковых дворцов несколько расходятся, расширяя площадь в глубину. Зритель, находящийся на площади, совершенно не замечает этого и воспринимает площадь как правильный четырехугольник, в результате размеры площади кажутся ему более крупными и широкими, чем они есть на самом деле (в этом легко убедиться при взгляде на перспективный вид площади). Но перспектива площади Капитолия демонстрирует нам и еще один смелый прием Микеланджело: раскрывая углы площади, Микеланджело сливает ее с окружающим пространством и превращает ее в живой, динамический элемент городского пейзажа. Это разложение границ и углов площади принимает самые крайние формы во французской архитектуре XVII века. Излюбленный вид площади во Франции XVII и XVIII веков -- это так называемая звездная площадь; круглая в плане, она концентрирует в себе множество радиально сходящихся улиц. Центр звездной площади подчеркнут монументом, а отрезки замыкающих ее стен расположены с математической правильностью и расчленены по одной и той же схеме. Вместе с тем, однако, звездная площадь с ее абстрактной симметрией и сухим математическим расчетом знаменует собой конец органического развития площади. В XIX веке площадь из архитектурной проблемы

(пространства) постепенно превращается в инженерную проблему (средства сообщения).

Уже этих немногих примеров достаточно, чтобы видеть, что переживание пространства является доминирующим фактором в художественном воздействии архитектуры. Но если пространство составляет главное содержание архитектурного образа, то форму этому образу дают массы. И прежде всего уже потому, что всякое архитектурное пространство непременно должно быть ограничено линиями и плоскостями, должно облечься в массу. Архитектурная концепция одновременно должна оперировать комбинацией пространств и расчленением плоскостей и масс. К специфическому ритму плоскостей в масс мы теперь и обратимся.

Среди плоскостей, ограничивающих здание, переднюю и главную мы называем фасадом. Фасад выполняет две основные функции. Во-первых, он может служить наглядным выразителем тех пространств, которые находятся позади него, быть, так сказать, лицом здания; во-вторых, он может украшать здание. Мы называем конструктивным такое расчленение фасада, которое, обнаруживая структуру здания, органически связывает его наружный облик с внутренним пространством, тогда как при декоративном членении фасад ведет существование как бы независимое от скрытого им пространства. С наибольшей последовательностью проводит конструктивное членение фасада средневековая архитектура. Просто и строго расчлененный фасад в древнехристианской базилике ясно дает почувствовать организацию внутреннего пространства с его тремя нефами, тогда как лизены по боковым стенам базилики соответствуют ее внутренним аркадам. Такой же сетью конструктивных линий расчленены наружные стены, романского собора. Конструктивная идея готического стиля также требует созвучия наружных стен с внутренним пространством (три" портала в соответствии с тремя нефами, наружные контрфорсы, отражающие вертикальное устремление внутренних столбов, карниз на уровне так называемых эмпор и т. п.). Но в ходе развития готического стиля это созвучие мало-помалу расшатывается и расчленение фасада приобретает все более декоративный характер (особенно в. Италии и Англии). В архитектуре Ренессанса намечается своеобразное раздвоение системы. Если фасад итальянского дворца обычно, является органическим выражением плана и разреза здания, то в церковном

зодчестве архитектура Ренессанса обнаруживает тенденцию? к более декоративному расчленению фасада (Сайт Андреа в Мантуе). В архитектуре барокко эта тенденция приводит уже к чисто декоративному фасаду: подобно театральной кулисе, фасад рассчитан только на рассмотрение спереди и не имеет ничего общего со структурой скрытого им пространства. Как реакция против архитектуры XIX века, превратившей фасад в главное средство эстетического воздействия, архитектура XX века начинает с полного отрицания фасада, выдвигая требование абсолютной конструктивной правды и практичности.

Расчленение наружных плоскостей здания можно классифицировать и по другой системе: можно говорить о живописной и пластической трактовке фасада. При этом живописная обработка стены может быть достигнута не только при помощи красочных изображений (например, украшение фасада фресковой росписью в эпоху раннего" Ренессанса или в крестьянской архитектуре Баварии), но и всяческими тональными контрастами материала. Простейший вид живописной обработки архитектуры -- раскраска отдельных элементов, стены (цоколя, окон, фриза) в различные тона (метод, особенно популярный в крестьянском зодчестве). В персидской и арабской архитектуре распространен способ украшения стены цветными изразцами и узорами письмен. Архитекторы раннего итальянского Ренессанса любили оживлять плоскость стены орнаментом разноцветных мраморных плит (красных, белых, зеленых, черных), тогда как в Голландии и Северной Германии охотно пользовались чередованием слоев красного кирпича и белого или желтого песчаника. Самый же элементарный вид пластического расчленения фасада -- это так называемая рустовка, то есть различная степень обработки каменных квадров -- с более грубой, шероховатой и более гладкой поверхностью (этим методом архитекторы раннего Ренессанса особенно охотно пользовались для придания фасадам дворцов массивности и суровой недоступности). Нужно, однако, иметь в виду, что прием рустовки оперирует больше с поверхностью фасада, с кожей здания, чем с самим его телом, его "мускулами".

Наблюдая за развитием пластического расчленения стены, ясно можно выделить два противоположных метода. Или пластические контрасты поверхности получают путем врезывания в толщу стены,

путем отнимания у нее последовательного ряда слоев, или же, наоборот, рельеф пластического узора накладывают на плоскость стены, заставляют его выступать вперед. Можно сказать, что первый метод более соответствует процессу работы в дереве и в камне (скульптуры), тогда как второй метод более напоминает лепку в мягком материале, в глине (пластику в чистом смысле этого слова). Наиболее яркое и последовательное применение первого метода (метода снимания) демонстрирует романский стиль. Архитектуру романского стиля характеризует тенденция сохранить по возможности неприкосновенной и сплошной первоначальную плоскость стены. Все украшения наружных стен в романской архитектуре (лизены, арочный фриз, порталы) имеют плоский силуэтный характер; они не выступают вперед, но словно уходят постепенными уступами в глубину каменной массы. Именно поэтому здания романского стиля производят такое компактное, несокрушимо прочное впечатление. Архитектуре Ренессанса свойствен противоположный метод. Здесь стена образует не переднюю, а заднюю плоскость, перед которой, на фоне которой пластически лепятся выпуклые формы колонн, карнизов, порталов, люнет и фризов. Еще дальше в этом разложении и пластическом взрыхлении стены идут архитекторы барокко. Если в классической архитектуре плоскость стены проступает сквозь пластические украшения в виде постоянного фона, то в архитектуре барокко стена как бы совершенно исчезает в динамике глубоких теней и пластических выступов. Наконец, в готическом стиле можно наблюдать своеобразное сочетание обоих методов. С одной стороны, стена готического собора выступает наружу мощными контрфорсами, лепится пластическим узором множества статуй, фиалов и вимпергов, с другой же стороны, плоскость стены продырявлена ажурным орнаментом центральной розы, сквозных башенок, балюстрад, галерей и т. п.

От общего характера обработки стены перейдем к тем принципам, по которым совершается ее расчленение. Различают два основных способа архитектурного членения. Первый и более простой способ по образцу музыки и поэзии называют метрическим членением или рядоположностью. Способ этот состоит в повторении одинаковых форм на одинаковом расстоянии. Эффект такого сочетания элементов мы оцениваем по аналогии с функциями нашего собственного тела -- шагом, дыханием, биением пульса, -- и поэтому рядоположность

элементов кажется нам воплощением порядка, дисциплины, закономерности. По этой же причине принцип рядоположности столь популярен на ранних, архаических ступенях развития архитектуры. При этом принцип рядоположности обычно комбинируется с четным ритмом композиции (в два такта). При всей своей кажущейся простоте рядоположность элементов способна, однако, производить самые разнообразные эффекты: она может внушать суровое или радостное настроение (узкие или широкие интервалы), она может быть насыщена самой различной степенью динамики -- от спокойного шага вплоть до резкого прыжка.

Более сложный способ сочетания архитектурных элементов называют ритмическим членением или группировкой. Этот способ основан не на координации, а на субординации элементов. Ритмическая группировка чрезвычайно богата вариантами; принципы ритма позволяют оперировать повторением сходных, но различных по форме элементов (чередование столбов и колонн), менять сочетание элементов в одном и том же ритмическом ряду и пользоваться комбинацией нескольких различно построенных рядов и т. д., до бесконечности усложняя и сочетания отдельных звеньев, и их соотношение в группе. При этом принцип группировки очень часто сочетается с нечетным ритмом композиции (в три такта). Разумеется, ритмическая группировка гораздо богаче рядоположности, поэтому она является излюбленным средством поздних утонченных стилей (римская архитектура, поздняя готика, барокко и рококо). Но она редко достигает того впечатления мощи, величавости, несокрушимого единства, которое архитектор может извлечь из простого чередования, элементов.

Простейший вид ритмической группировки -- это симметрия, то есть расположение элементов композиции вокруг средней оси. Различают билатеральную симметрию, где одинаковые элементы расположены направо и налево от средней оси, и радиальную симметрию, где одинаковые формы расположены во все стороны от центрального пункта (фасад готического собора). Принципы симметрии заложены в натуре нашего зрения и вместе с тем являются вообще признаком органической жизни -- не удивительно, что архитекторы всех времен и стилей высоко ценили симметрию, видя в ней залог организованной, уравновешенной композиции. Как бы упорно ни стремилась фантазия архитектора в сторону диссонансов и произвола

(это относится, например, к недавнему прошлому европейской архитектуры), в оформлении отдельных элементов композиции архитектор неизбежно должен базироваться на симметрии (окна, двери, опоры, мебель). Разумеется, глаз не всегда требует абсолютной, математической симметрии в архитектурной композиции -- этому мешают иногда практические, иногда стилистические соображения (например, боязнь чрезмерной застылости композиции, стремление подчеркнуть угол за счет центра), -- но равновесие частей обычно являлось одной из важнейших основ художественного воздействия архитектуры.

В истории архитектурных стилей можно наблюдать перевес то принципа рядоположности, то ритмической группировки. Как я уже указывал, архаические стили более склонны к первому принципу, тогда как стили поздние, развитые и утонченные предпочитают второй принцип. Хотелось бы сказать также, что рядоположность более свойственна южной, а ритмическая группировка -северной архитектуре. Но, разумеется, между этими крайними схемами композиционного ритма есть очень много переходов и всяких перекрестных комбинаций. Очень поучительно в этой смысле сравнить композицию флорентийского и венецианского дворцов в эпоху Ренессанса. Во флорентийском дворце и внутренние помещения, и окна по фасаду расположены, подобно колоннаде греческого храма, по принципу строгой рядоположности. Венеция, напротив, -- это родина ритмической группировки. При этом на примере развития венецианского дворца чрезвычайно наглядно можно наблюдать эволюцию от двухтактной, асимметричной группировки, свойственной готике, к трехтактной симметрии Ренессанса. Знаменитый венецианский дворец Ca d'oro (Золотой дом) выстроен в 30-х годах XV века. Его фасад имеет орнаментально-живописный характер и выдержан в полумавританском, полуготическом стиле, комбинируя стрельчатые арки с пестрыми витыми колонками и белый мрамор с мозаикой цветных каменных плит. При этом фасад Ca d'oro расчленен на две асимметричные, но уравновешенные половины, каждая из которых скомпонована по принципу ритмической группировки: в правой половине плоскость стены доминирует над пролетами, в левой же -- стена совершенно растворяется в ажурном узоре аркад. Pallazzo Doria относится ко второй половине XV века. Дух Ренессанса уже начинает сказываться в

некотором успокоении и упрощении поверхности; но композиция фасада по-прежнему построена на готическом принципе асимметричной, двухтактной группы. При этом расчленение фасада вполне согласовано с группировкой внутреннего пространства: три левых окна в нижнем этаже освещают вестибюль, в верхнем этаже -- главную залу, замкнутая же стена направо с двумя окнами скрывает в каждом этаже по два ряда второстепенных помещений. Фасад Pallazzo Doria, выстроенный несколько позднее, еще сохраняет плоский, орнаментальный характер, его окна и арки имеют еще вполне готическую форму, но в ритме композиции уже чувствуется более сильное воздействие классического стиля, благодаря помещению Ажурных аркад в центре получается трехтактная, симметричная группировка фасада. Еще ярче классические тенденции проявляются в фасаде Pallazzo Manzoni-Angaran, не только в отдельных декоративных элементах (пилястрах, полукруглых арках, гирляндах), но и в последовательно проведенном трех делении композиции с сильно подчеркнутой центральной частью. Все же и здесь традиции готики еще не изжиты окончательно: об этом напоминают преобладание вертикальных осей и плоский характер расчленения фасада. Окончательную победу классического стиля над готикой знаменует Pallazzo Vendramin (выстроено в 1506 году), в фасаде которого орнаментальный узор уступает место конструктивному скелету, борьбе пластических, удвоенных колонн с тяжелыми, массивными карнизами.

Своего высшего напряжения принцип ритмической группировки достигает в архитектуре барокко. В фасадах дворцов и особенно церквей архитекторы барокко последовательно проводят принцип полной субординации (в отличие от координации Ренессанса), подчеркивая среднюю ось здания порталом, балконом или гербом и усиливая все пластические эффекты от краев к центру. Говоря о ритме архитектурной композиции, нужно иметь в виду, что он может развертываться и в горизонтальном, и в вертикальном направлениях. Тем самым мы соприкасаемся с новой проблемой архитектурной концепции -- с эмоциональным языком направлений в комбинации архитектурных плоскостей и масс. С каждым направлением архитектурных линий и масс связан определенный эмоциональный тон, некая экспрессивная ценность.

Так, например, горизонтальное направление символизирует покой,

прочность, тяжесть; вертикальное направление внушает представление деятельности, роста; кривые же линии обычно воплощают движение, динамику. Можно сказать, в общем, что южная архитектура охотно дает перевес горизонтальному направлению, тогда как в северной часто преобладает вертикальное устремление. Однако недостаточно указать на эти основные эмоциональные признаки направлений. В живом организме здания язык направлений становится гораздо более гибким и сложным и может сильно изменяться под воздействием контраста в зависимости от тех комбинаций, в которых сочетаются направления.

Так, например, горизонтальные линии в архитектуре в общем символизируют покой и равновесие, но они могут становиться беспокойными и динамичными, если устремлены в одном направлении или "ели сталкиваются под разными углами и прерываются резкими выступами и углублениями архитектурных масс. Такая же радикальная трансформация возможна и с вертикальным направлением. В общем, вертикальные линии, несомненно, символизируют движение, гибкое и легкое устремление кверху, в особенности если они не встречают противодействия горизонтальных линий. Но иногда вертикальные линии могут воплощать как раз противоположные эмоции -- служить выражением тяжести, мощной силы и даже свисать, падать вниз. Все зависит от того, как часто и близко расположены вертикальные линии или, вернее, насколько стройные или приземистые пропорции имеют плоскости, заключенные между вертикалями. Однако архитектор лишь в редких случаях может довольствоваться контрастом одних горизонтальных и вертикальных направлений. По большей части как переход между ними, как их завершение и соподчинение он вводит косые линии (раскосы в деревянной конструкции, готические контрфорсы, тетивы лестниц, объединяющие изломы ступеней, в особенности же скаты крыши или фронтона). Само собой разумеется, что и косые линии могут приобретать совершенно различный эмоциональный тон -- подчеркивать то устремление вверх, то тяжелое свисание -- в зависимости от своей длины и большей или меньшей степени покатости. Сравнение готики и барокко ясно показывает, какой различный эмоциональный тон могут приобретать одни -и те же направления. И готике, и барокко (в отличие от романского стиля и Ренессанса) свойственно преобладание вертикального направления. Но в то время как архитектура барокко воплощает борьбу между тяжелой,

косной материей и преодолевающей ее энергией, л готике нет никакой борьбы, никакие препятствия не останавливают победное устремление гибких вертикальных линий.

Следует отметить также, что комбинация одних только прямых направлений и линий всегда производит жесткое угловатое впечатление, вносит оттенок застылости и бесчувственности. Для получения более мягких переходов, большей гибкости и богатства в потоке линий архитектор прибегает к кривым линиям. Но и кривые линии обладают очень широким диапазоном эмоциональной экспрессии. При большом масштабе кривые линии приобретают широкий размах, создают впечатление свободного витания пространства (Пантеон); при малом масштабе они служат смягчению или завершению контраста (мукарнат). Кривые линии внушают композиции спокойствие, если они мало меняют направление или повторяются в одинаковом изгибе; напротив, кривые линии вызывают впечатление стремительной динамики, беспокойства, волнения, если они неожиданно меняют направление или сплетаются между собой (северный орнамент). Наконец, не следует забывать, что эмоциональный тон линии часто зависит не только от ее направления, но от самого характера нажима, слабого или сильного, тонкого или густого, от цвета линии и степени ее выпуклости.

До сих пор мы говорили о композиции архитектурных масс и плоскостей с точки зрения их оптического и эмоционального воздействий. Но архитектурные массы непосредственно воздействуют также на наше телесное чувство. Это чисто телесное ощущение архитектуры мы переживаем особенно остро перед теми памятниками архитектуры, которые почти лишены пространственного содержания и которые воздействуют на нас исключительно только своей массой (пирамида, обелиск, башня, пагода и т. п.); но, разумеется, оно относится и ко всякому вообще произведению архитектуры (даже такому, которое, подобно Эйфелевой башне, состоит, кажется, из одного только скелета). Возведение телесных масс в архитектуре называется тектоникой. В эти телесные, тектонические отношения, которыми оперирует архитектор, мы вчувствуем, вкладываем витальную энергию, подобную той, которая регулирует существование нашего собственного тела. Мы приписываем ту или иную экспрессию архитектурным массам именно постольку, поскольку мы сами обладаем

телом. Зная предпосылки нашего собственного телесного ощущения, мы невольно предполагаем их и для мертвой материи архитектурных масс. Мы заключаем, что тектоническое тело подвержено тем же статическим законам равновесия, как и наше собственное тело. В свою очередь, наше чувство статики мы выводим из наблюдений над деятельностью наших мускулов при опоре, поднимании, давлении и т. п. Эти сопереживания гибких, эластичных мускулов мы и переносим на отношения косных масс в архитектуре. Поэтому можно сказать, что, чем более тектонические массы по своим формам и функциям соответствуют нашему мускульному опыту, тем более понятна для нас архитектура. Поэтому гибкая конструкция в дереве нам более сродни, чем конструкция в косном камне, и еще менее говорит нашему телесному чувству конструкция в железобетоне.

В теории архитектуры различают два основных метода комбинации массы и пространства -- тектонику и стереотомию. Как возникает архитектурное пространство? Оно может возникнуть оттого, что стелют пол, воздвигают стены и на них накладывают потолок -- этот метод называют тектоникой. Но архитектурное пространство может возникнуть и иначе, словно из глыбы снега, его можно выдолбить, вырезать, вынуть из массы -- этот метод называется стереотомией. Таким образом, тектоническая архитектура всегда складывается из несущих и опирающихся частей, тогда как в стереотомной архитектуре стены и потолок представляют собой единообразную, неотделимую массу. Иначе говоря, в тектонике первопричиной являются стены, а их следствием -- пространство, тогда как в стереотомии первичным элементом является пространство, а стены -- его следствием.

Если с этим критерием мы обратимся к истории архитектуры, то легко убедимся, что архитектурные стили принадлежат к категории или тектоники, или стереотомии. Наиболее последовательно тектоническая система воплощена в греческой архитектуре и в архитектуре итальянского Ренессанса, где стилистическая концепция основана прежде всего на идее борьбы между опорой и тяжестью, напротив, самые яркие образцы стереотомии дает архитектура ислама и романский стиль, стремящиеся к компактным массам и к полному органическому слиянию стен и сводов. Анализируя глубже контраст тектонических и стереотомных стилей, мы заметим и еще ряд особенностей, присущих той или другой системам. Так, например,

тектонические стили главный акцент обычно ставят на наружные массы здания, тогда как стереотомные стили хочется назвать по преимуществу стилями внутреннего пространства. Для тектоники характерно сочетание колонн с горизонтальным антаблементом, стереотомия же чаще оперирует со столбами и арками. При расчленении стены тектонические стили любят помещать в центре (на средней оси) отверстие, стереотомные же стили охотнее занимают среднюю ось плоскостью стены или опорой. Контраст сказывается также в предпочтении тех или иных геометрических форм: тектоника тяготеет к квадрату, стереотомия -- к треугольнику. Наконец, наше сопоставление можно продолжить даже на строительных материалах. Разумеется, на более поздних стадиях развития и тектоника, и стереотомия пользуются камнем, но по своему генезису тектоника, естественно, более связана с деревом, а стереотомия -- с глиняной или кирпичной конструкцией.

Наряду с контрастом тектоники и стереотомии некоторые теоретики архитектуры предлагают еще одну классификацию архитектурных стилей. Анализируя различные стили с точки зрения конструктивного замысла, они устанавливают понятия мускульной и скелетной архитектуры. Тип мускульной архитектуры ярче всего воплощен в классическом стиле (архитектура Греции и итальянский Ренессанс). В здании классического стиля глаз зрителя не прощупывает самого скелета конструкции, но угадывает его под некоторой наружной оболочкой или драпировкой: тело здания всегда как бы покрыто гибким слоем мускулов и кожи, который мягко моделирует его конструктивный стержень. Напротив, в готической архитектуре скелет здания совершенно лишен наружной оболочки, словно обнажен, и именно конструктивные части здания, его костяк являются носителем художественного выражения. Таким образом, контраст мускульной и скелетной архитектуры отражает вместе с тем противоположную стилистическую концепцию классики и готики.

Нам остается вкратце коснуться еще двух последних проблем архитектурной композиции -- проблемы света или освещения и проблемы краски в архитектуре. Разумеется, свет играет в архитектуре иную роль, чем в живописи или графике. Живописец сам создает свет своими изобразительными средствами, с помощью пятен и плоскостей различной светлости. Архитектор же только пользуется светом для своих целей, усиливает и ослабляет его, дает ему свободный доступ или

загораживает ему пути. Иначе говоря, для живописца свет может быть целью его художественного замысла, для архитектора же он является лишь средством, но, правда, средством очень важным, могущественным и гибким. И притом двоякого рода средством. Прежде всего, поскольку свет может облегчать глазу усвоение архитектурных масс и объяснять пространственные формы здания -одним словом, поскольку свет обладает пластической ценностью. И, во-вторых, поскольку распределение света и его контрасты могут создавать в душе зрителя определенное настроение, радостное или мрачное, уютное или торжественное, то есть поскольку свет обладает эмоциональной ценностью. Проблема света в архитектуре своего полного значения достигает при разработке внутреннего пространства. Нет сомнения, однако, что и на наружные массы здания характер света оказывает очень важное влияние -- архитектор должен считаться с силой света, яркостью отблесков, глубиной теней. Нетрудно заметить проистекающий отсюда контраст между южной и северной архитектурой. Для арабской архитектуры, например, важны простые массы и замкнутый силуэт здания, но при этом стремление к изящной, пластической разработке деталей и профилей поверхности; для романского стиля характерны богатая и оживленная группировка масс и вместе с тем но возможности плоское и обобщенное расчленение поверхности.

Что касается освещения внутреннего пространства, то в распоряжении архитектора есть три главных приема, с помощью которых он может создавать и регулировать световые эффекты: во-первых, количество света, вводимое внутрь здания (оно зависит от величины и числа световых отверстий); во-вторых, распределение источников и путей света и, в-третьих, цвет света. Говоря о количестве света, следует помнить, что архитектор может оперировать не только с естественным, но и с искусственным светом. Почему, например, пространство апсиды, замыкающее светлые корабли древнехристианской базилики, погружено в темноту? Нет никакого сомнения, что строитель предусматривал здесь эффект искусственного света, когда при мерцании свечей золото мозаик таинственно переливается в полутьме апсиды, создавая у молящихся ощущение мистической близости божества. Или вспомним, например, зеркальные кабинеты во дворцах эпохи рококо. Обилие зеркал достигает здесь

своего полного эффекта именно при искусственном освещении, когда огоньки свечей перекликаются между собой в несчетных отражениях, создавая иллюзию бесконечно умноженного пространства.

В проблеме естественного света самое важное значение имеет распределение источников света. И объем пространства, и его эмоциональное выражение радикальным образом меняются в зависимости от того, высоко или низко расположены источники света, помещены ли они позади зрителя или свет падает ему прямо в глаза. Чем выше подняты источники света (в особенности если при этом последовательно усиливается их светосила), тем крупнее кажутся размеры пространства. Широкие потоки света, направленного кверху, как бы наполняют пространство радостной звучностью. Напротив, если боковой свет падает из узких отверстий и направлен вниз, то пространство насыщается настроением мистической тишины и покорности. Свет же, падающий сзади, подчеркивает пластическую лепку пространства. Кроме того, характер внутреннего пространства зависит от источников света еще и в другом смысле; очень важно, получает ли глаз сквозь источники света впечатления внешнего мира или не получает, щедро ли раскрывается внутреннее пространство в окружающий пейзаж (окна, доведенные до пола) или, наоборот, замкнуто, изолировано в своей интимной жизни. Наконец, архитектор может извлекать своеобразные эффекты освещения, регулируя не только размеры и положение источников света, но и самый путь движения света. Так, например, византийские архитекторы охотно применяли прием световых поясов или пятен, размещая в чаше купола тесный ряд небольших окон, посылающих пучки лучей в полутьму огромного пространства. Любимый прием архитекторов барокко - затруднять путь свету, преломлять его или отводить в разные стороны, заставляя таким образом свет выхватывать из темноты как бы случайные куски пространства.

В заключение несколько слов о применении краски в архитектуре (сюда можно отнести также проблему красочного света, столь популярную в эпоху готики). В XIX веке, отчасти вследствие ошибочного представления о греческой архитектуре, была выдвинута теория, согласно которой архитектура тем ближе к совершенству, чем более она бескрасочна. Теория эта имела самые разрушительные последствия. С одной стороны, она привела к господству серого,

бесцветного, однообразного тона в архитектуре, а с другой стороны, во имя обогащения и оживления этой тусклой массы содействовала чрезмерному подавлению архитектурных плоскостей тяжелой пластической декорацией. Оба эти принципа XIX века вызвали резкую реакцию на рубеже XX века, была объявлена беспощадная война всякому украшению и декоративному облачению архитектурных масс и вместе с тем провозглашено возвращение к краске в архитектуре. Нет никакого сомнения, что важную роль в этом переломе художественных вкусов сыграло расширение исторических горизонтов -- знакомство с архитектурой Востока, увлечение примитивным и народным искусством. И действительно, можно с уверенностью утверждать, что в истории архитектуры цветные стили, безусловно, преобладают над бесцветными и что, следовательно, полихромия является вполне закономерным средством архитектурного творчества. Разрешение проблемы полихромии может быть основано на двух совершенно противоположных принципах. Один из них выдвинула греческая архитектура. Здесь, как мы уже имели случай убедиться, полихромия имела главным образом конструктивное значение. В греческой архитектуре (то же самое относится к архитектуре Ренессанса) краска служит форме, разъясняет ее, подчеркивает основное расчленение стены в потолка -- поэтому полихромия классических стилей выдержана в простых, чистых тонах и нанесена ясными, широкими плоскостями. Противоположный (эмоциональный, или символический) принцип полихромии свойствен восточной (арабской) архитектуре и отчасти византийской. О полихромии восточной архитектуры хочется сказать, что она принадлежит не столько массе, сколько пространству, не столько разделяет, сколько сливает, не столько лепит форму, сколько создает своеобразное настроение пространства. Этой пространственной концепции краски вполне соответствуют и приемы восточной полихромии: краска накладывается мелкими пятнами, точками или линиями, сочетается с узором письмен и сливает все плоскости здания в общей тональной вибрации атмосферы.

Таким образом, и анализ полихромии в архитектуре лишний разубеждает нас в том, что основная проблема архитектуры есть проблема образа и выражения.

Примечания

Цикл из четырех больших очерков, образующих "Введение", был

одной из последних работ Б. Р. Виппера (1965--1966), задуманной в помощь изучающим и просто любящим искусство читателям. Технология различных родов искусства обычно менее всего известна тем, кто бывает на выставках и достаточно осведомлен в истории искусств, ознакомлен с биографиями художников. Автор поставил своей целью объяснить читателям, как именно делается рисунок, картина, статуя, здание и чему служат те или иные технологические приемы и средства. В основу работы положен теоретический курс лекций, читавшийся Б. Р. Виппером в Московском государственном и в Латвийском университетах. Текст лекций переработан заново в последние годы жизни автора. Один из разделов "Введения" ("Живопись") не вполне завершен.

ГРАФИКА

1Ряд фрагментов из этого раздела в первоначальном варианте (курс лекций) был опубликован на латышском языке в сборнике работ Б. Р. Виппера Makslas likteni unvertibas. Riga, 1940.

СКУЛЬПТУРА

2 Небольшой фрагмент из этого раздела в первоначальном варианте был опубликован на латышком языке в названном сборнике работ Б. Р. Виппера (см. прим. 1) в 1940 году.

ЖИВОПИСЬ

3 Несколько фрагментов из данного раздела было опубликовано ранее в первоначальном варианте на латышском языке в названном сборнике работ Б. Р. Виппера (см. выше) и на русском языке в газете "Советское искусство" от 17 ноября 1940 года ("К проблемам композиции. О формате картины"). Неоднократно в различных вариантах публиковался фрагмент "Проблема времени в изобразительном искусстве" (в кн.: 50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Сб. статей. М., 1962, с. 134-- 150).

4 Ван Гог. Письма. М., 1966, с. 393.

5 Раздел "Живопись" не закончен автором: это была последняя работа Б. Р. Виппера, которую он писал накануне смертельной болезни. Сохранились рукописные наброски к плану фрагмента о композиции картины и проспект всего раздела в целом.

6 В "Приложении I" мы публикуем последние страницы составленного Б. Р. Виппером проспекта "Введение в историческое

изучение искусства" ("Жанры в живописи"). Отсюда читателю будет ясно, как мыслил автор продолжение и окончание раздела "Живопись".

7 "Приложение II" -- ранняя статья Б. Р. Виппера, опубликованная в сб. "Московский Меркурий" (вып. 1. М., 1917). Этим в некоторой мере пополняется фрагмент "Жанры в живописи".

8 В дополнение ко всему разделу "Живопись" (вместе с "Приложениями") читатель найдет иного материала о развитии жанров живописи в работах Б. Р. Виппера: Проблема и развитие натюрморта (Жизнь вещей). Казань, 1922; Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957; Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640--1670). М., 1962.

АРХИТЕКТУРА

9 Небольшой фрагмент из этого раздела был в первовачальном варианте опубликован на латышском языке в названном сборнике работ Б. Р. Виппера (см. прим. 1) в 1940 году.